Bombocast!

Sons e histórias do Fundão:
uma série artístico documental sobre
os bombos no concelho

Lucas Wink

BOMBOCAST!

Sons e histórias do Fundão: uma série
artístico documental sobre os bombos no concelho

BOMBOCAST!

Sons e histórias do Fundão: uma série
artístico documental sobre os bombos no concelho

Lucas Wink

FICHA TÉCNICA

Título: BOMBOCAST! Sons e histórias do Fundão: uma série artístico documental sobre os bombos no concelho

Autor: Lucas Wink

Edição: 1.ª edição, Vila do Conde, maio de 2026

Apoio: ao abrigo do Programa (Re)Cri'Arte II – Bolsas artísticas de longa duração do Município do Fundão 2024-25

Design gráfico: Twigs Design® - Marta Ramos

Capa: Twigs Design® - Marta Ramos

Pós-produção de áudio: Lucas Wink e Bárbara Santos

Depósito Legal: 563386/26

ISBN: 978-989-33-9459-5

Execução gráfica: 360imprimir Torres Vedras

(RE) CRI' ARTE 2 FUNDÃO

prefácio 11
por Jorge Castro Ribeiro

apresentação 15

PÍFARO: DOS MONTES PASTORIS À SALA DE AULA 25

“E É ASSIM QUE NASCE O BOMBO!”: AMÉRICO SIMÃO E A ARTESANIA DO CONSTRUIR 49

FESTA, TRADIÇÃO E TAMBORES: UMA ETNOGRAFIA DOS BOMBOS DE LAVACOLHOS NO SANTO AMARO 69

O CARVALHAL É NOSSO! 103
com Elisabete Rito

AS MULHERES E A PRÁTICA DOS BOMBOS: UMA HISTÓRIA A ESCUTAR 121
com Lea Hagmann, Paula Guerra e Raquel Melo

agradecimentos 153

sobre o autor 155

PREFÁCIO

Bombos no Fundão: património, comunidade e festa

Os grupos de bombos, com o seu som forte e festivo, têm uma indiscutível importância musical, social e patrimonial em Portugal. Ainda que a sua visibilidade mediática não seja coincidente com a sua popularidade, eles constituem uma notável parte – visível e audível – das romarias, festas, eventos e celebrações públicas.

A importância dos bombos não é apenas sonora. Trazem consigo cores, risos, toques, união, alegria, calor. Atraem, seduzem, assustam, espantam, convencem, congregam, preenchem e apropriam-se do espaço colectivo, marcando-o enquanto tocam, em nome de todos.

Os bombos portugueses que nos grupos se fazem acompanhar sempre das caixas e frequentemente dos pífaros, das gaitas de fole, das concertinas, ou outros adereços, carregam história e identidade consigo. É por isso que, além de existirem um pouco por todo o país, estão também presentes nas comunidades portuguesas da diáspora.

No Minho, no Douro Litoral e na Beira Baixa – e, muito concretamente no Fundão – têm uma memória antiga que chegou aos nossos dias. Mas "atrás dos tempos, vêm tempos e outros tempos hão-de vir" (como afirmava Fausto Bordalo Dias, bem lembrado neste livro) e, nos últimos vinte e cinco anos, os bombos expandiram-se no espaço e na forma. Chegaram a novos territórios, incorporaram novos instrumentos, gestualidades, toques e contextos, como são, entre outros, os exemplos do ensino e da participação directa das mulheres. Criaram algo a que gosto de chamar "universos sensíveis e autónomos". Sensíveis porque envolvem a expressão através do som, e autónomos porque agregam e estruturam em torno de si, apenas, indivíduos, instituições, relações, criações musicais proporcionando novos desenvolvimentos.

Em Agosto de 2024, por proposta da Associação Tocá Rufar, as "Práticas Colectivas do Bombo em Portugal" foram inscritas no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial, num acto de reconhecimento da pluralidade desta manifestação e da sua abrangência territorial, mas também da sua diversidade e da individualidade de cada grupo e de cada prática.

Ao lado desse reconhecimento geral dos grupos de bombos estão outras manifestações de património cultural imaterial, igualmente reconhecidas, que envolvem obrigatoriamente os bombos. Desde logo, a "Construção de Bombos e Caixas no Concelho do Fundão", mas

também o “Carnaval de Torres Vedras”, o “Combate da Coca” em Monção, as “Feiras Novas” de Ponte do Lima, a “Festa das Cruzes” em Barcelos, as “Festas Nicolinas” em Guimarães, entre outras. Claro que os bombos se fazem ver e ouvir em muitos lugares e não dependem do reconhecimento patrimonial para existirem e para darem sentido às comunidades que representam e com as quais interagem.

Na região do Fundão os grupos de bombos existem em praticamente todas as freguesias. E foi com eles (e para eles) que Lucas Wink – brilhante etnomusicólogo e músico – despendeu o seu ano de Bolsa Artística do Município do Fundão. Uma oportunidade para estar livremente com as pessoas que constituem o ecossistema dos bombos: observar e dialogar, questionar e aprender, pensar com elas sobre as suas práticas e documentá-las; interpretar tensões e contradições. E agora oferece-nos este belíssimo livro, cujo conteúdo também ganha vida audível em “cinco episódios sonoros” ou “roteiros narrativos”.

Bombocast! Sons e histórias do Fundão: uma série artístico documental sobre os bombos no concelho, foi construída por vários cérebros, escrita por várias mãos (Lea Hagmann e Paula Guerra) e contou, certamente, com o apoio de muitos corações animados pelos bombos, pela memória e pelo quotidiano das comunidades do Fundão. Lucas pensou-o rigoroso, detalhado e sempre calmo – solar, oral e poético na sua narratividade escrita. Não obstante, as abordagens que aqui encontramos são desassombradas e debruçam-se sobre temas como o ensino do pífaro, a construção e a prática dos bombos na sua relação com o passado e o presente, a mudança musical ou a presença das mulheres nas práticas dos bombos. Os questionamentos e a forma de os comunicar, configura um notável contributo para a divulgação do conhecimento científico e simultaneamente de instigação ao pensamento sobre cultura e desenvolvimento.

Este livro é, assim, mais do que um registo: é um rico testemunho para a valorização, transmissão e continuidade de uma prática viva, em permanente reinvenção. Que os bombos continuem a fazer-se ouvir — no Fundão e para lá dele — como expressão de pertença, criação e comunidade.

Jorge Castro Ribeiro
Universidade de Aveiro, Março de 2026

apresentação

PRELÚDIO

Escuta, experiência e história: um convite ao leitor-ouvinte para imergir no terreno

(a partir de fragmentos das minhas primeiras vivências registradas em caderno de campo)

[...]

É verdade que ainda não os consigo ver... mas isso não chega a dissimular a sua marcante presença. Ela anuncia-se pelo ar: vêm do norte, estou certo. Logo que situado na geografia do terreno, o meu ouvido começa a trabalhar. Procurando discernir a matéria polifônica, chego à primeira constatação: ela está em movimento. Ganha densidade à medida que se aproxima. Intensidade. Clareza. Tente acompanhar-me, leitor-ouvinte. Imagine essa presença a crescer. São os conjuntos de bombos em início de performance. Daqui a nada, eles surgirão naquela curva desta pequena estrada no centro de Alpedrinha, freguesia do concelho do Fundão, onde nos encontramos em virtude da abertura do Festival dos Chocalhos – Caminhos da Transumância de 2024.

Ainda não conseguimos vê-los. Serão quantos? Dois, três, quatro? Calma, tenhamos calma... a pergunta é pertinente, mas talvez não seja a mais urgente. Antes de contar, importa escutar, ato que, no cenário onde nos encontramos, atravessa o corpo de lés a lés. Sentes o grave? É ele quem nos toca primeiro. Podemos notá-lo no alcatrão que começa a vibrar sob os nossos pés; mas repare, também, virando-se em direção às casas adjacentes, naquelas janelas e portas semicerradas. Elas estremecem. E os veículos estacionados em frente? Parecem uma pequena orquestra alvoroçada de alarmes. Não se trata, portanto, de som jogado ao léu – é presença física que configura o espaço antes mesmo da aparição dos músicos.

Mas eis que ali vêm eles. No virar daquela curva, o espectro sonoro se abre. Aos graves dos grandes tambores juntam-se médios e agudos de caixas e aerofones (pífaros, concertinas e gaitas de fole). Avançam todos vagarosamente. Podemos identificar homens jovens e velhos, mas também crianças, adolescentes e mulheres. Sim, nos dias de hoje, as mulheres são uma presença cada vez mais evidente.

A festa começa a ganhar espessura. Há vozes efusivas das audiências na berma, há brasas acesas, alastra-se pelo ar o cheiro de enchidos; bebidas são vendidas e consumidas entusiasticamente na via. O ambiente é de celebração, expressão pública de pertença, de continuidade, de processos de turistificação e de transformações nos modos de produção musical.

[...]

Já noite adentro, sigo escutando os conjuntos. Eles estão agora dispersos no terreno, percorrendo os trajetos predefinidos pela organização. Estou sentado em um pequeno muro com pintura descascada. Enquanto descanso, escuto-os ao longe. Noto como o som dos instrumentos viaja pelas vielas estreitas, ressoando entre transeuntes e casarios antigos que compõem o patrimônio arquitetônico da freguesia. É neste momento que minha escuta começa a deslocar-se: da festa imediata (do aqui e agora) à duração histórica que subjaz à tessitura existencial desta prática. Se é fato que hoje os percebemos como presença robusta, é porque eles resistiram ao tempo, a processos de migração, a mudanças de gosto e a políticas culturais que ora os promovem, ora os enquadram numa imagem venerada, muitas vezes constrita, da tradição. Não podemos deixar de lembrar que os bombos também são história e memória. Será precisamente nesse terreno, simultaneamente sensorial, social e político, onde se inscreve o projeto que começarei a desenvolver em freguesias do concelho do Fundão...

É desse abalo inaugural da escuta que nasce o projeto que passo a situar adiante.

CONTEXTO

Esta publicação nasceu do desejo de escutar diferentes formas de presença dos bombos no Fundão. Pertencente ao distrito de Castelo Branco, o concelho do Fundão integra a sub-região histórica da Cova da Beira, no vale do Zêzere, entre as serras da Gardunha e da Estrela, na região Centro de Portugal, e contava, em 2024, com cerca de 26.981 habitantes distribuídos por 23 freguesias. No Fundão, os bombos mobilizam todos os anos dezenas de músicos, atores autárquicos e comunidades para *performances* no espaço público com bombos, caixas, pífaros, concertinas e gaitas de fole.

O projeto resulta do trabalho financiado pelo Programa (Re)Cri'Arte II – Bolsas artísticas de longa duração do Município do Fundão, implementado entre setembro de 2024 e setembro de 2025. Com a intenção de indagar sobre como esses conjuntos continuam soando numa época de transformações ecossistêmicas (Shippers & Grant 2016), o projeto contemplou a elaboração de cinco textos e cinco episódios sonoros. Articulou escuta e pesquisa de campo com tecnologias de gravação e edição de som, composição com instrumentos de percussão e voz (em pequenas peças integradas aos episódios) e escrita ensaística de cunho etnográfico, fortemente nutrida pelas minhas vivências e interlocução com agentes locais. Teve como objetivo ampliar o conhecimento sobre os bombos e contribuir para a sustentação deste importante patrimônio.

Na verdade, o interesse pelo tema tem raízes na investigação etnomusicológica que desenvolvi no Programa Doutoral em Música da Universidade de Aveiro[1] . Redirecionar agora a pesquisa ao Fundão possibilitou-me não apenas inquirir sobre o papel e as transformações na transmissão e aprendizagem dos instrumentos melódicos, a artesania correlata ao fazer de bombos e caixas ou ainda sobre a agência de mulheres que reivindicam espaços de participação historicamente renegados, mas continuar apostando em modos multimodais para estudar e representar práticas musicais de cariz tradicional em Portugal.

Entre a escuta do terreno, a gravação e edição de som e a escrita reflexiva, este projeto assume que, para conhecermos os bombos, devemos interrogar sobre o modo como eles são vividos, transmitidos, representados e politicamente mobilizados. Isto me levou a articular a escuta como ferramenta crítica, inspirado em contributos da etnomusicologia, da acustemologia (ver Feld 2012, 2020; Rice 2018, 2019; Feld & Rice 2020) e da sociologia da cultura.

[1] Entre 2018-2023, desenvolvi longo trabalho de terreno com agrupamentos de bombos no litoral norte de Portugal (ver Wink 2023).

Tomei-os como farol para trilhar um caminho coeso capaz de conciliar escuta situada, experiência sensorial, descrição e análise crítica de fenômenos sociomusicais naquela geografia.

A obtenção de dados decorreu através de trabalho de campo. Durante um ano, tive a oportunidade de viver intermitentemente no Fundão, organizando idas e vindas consoante avanços do meu trabalho. A possibilidade de usufruir de alojamento no centro da cidade, gentileza que a Câmara Municipal presta a artistas em residência, garantiu o bom desenvolvimento de diferentes etapas. Primeiramente, efetuei pesquisa bibliográfica na Biblioteca Eugénio de Andrade; estabeleci contato com organizadores de performances, com tocadoras e tocadores, com construtores e professores de instrumento; gravei, observei e participei de festas do calendário local, de sessões de aula de instrumento e de construção do bombo; estabeleci conversas e entrevistei formalmente músicos, audiências e detentores de memórias. Interpretando os dados, elaborei roteiros narrativos de áudio, efetuei o tratamento acústico de gravações, compus episódios utilizando *softwares* digitais e redigi o conjunto de textos que dá forma ao presente livro.

Importa recordar a natureza circunscritiva deste projeto. Afirmo que seria impossível realizar um trabalho mais abrangente dentro de um prazo tão curto. Por essa razão, a delimitação de temas, contextos e protagonistas interpelados é fruto das disposições que se mostraram abertas a colaborar comigo. Pesquisas futuras poderão certamente suprir lacunas não contempladas neste recorte.

CINCO EPISÓDIOS SONOROS, CINCO TEXTOS

Este é um trabalho para ser lido e escutado. Para cada episódio, tive como plano inicial agregar um breve texto para detalhar a confecção das peças sonoras. Mas à medida que o trabalho avançava, os escritos ganharam corpo. Além de ilustrar equipamentos, procedimentos, técnicas de edição e roteiros, os textos adquiriram densidade para interpretar quês e porquês dos bombos. Mais do que anexos do áudio, eles configuram, portanto, uma oportunidade de aprofundamento no terreno[2] .

Acerca do meu trabalho etnográfico, preciso referir que nunca o pretendi como totalizante. Ele foi, acima de tudo, situado, relacional e assumidamente parcial. Parte do contato com pessoas concretas (tocadores, artesãos, aprendizes, grupos de mulheres, agentes culturais e mediadores institucionais) para reconhecer que todo o conhecimento engendrado é fruto desses encontros. Com efeito, os cinco textos revelam um posicionamento ético da minha parte: escrevo enquanto etnomusicólogo, músico, professor de música e criador sonoro; escrevo enquanto alguém que viveu o campo e escutou com o corpo inteiro, deixou-se afetar pela vibração dos tambores, pelas histórias e memórias de interlocutores, e que arquitetou interpretações sobre uma prática que atravessa tempos, espaços e modos de existência coletiva. É nesse sentido que, no entrelaçar do escutar, gravar, editar sons e escrever, localizo um gesto ético que demanda o reconhecimento de desigualdades, apagamentos históricos e tensões que exercem pressão sobre os bombos. Implica, consequentemente, resistir à tendência da cristalização da música em molduras fixas da "tradição", termo largamente empregue no terreno, mas que, conforme esclarecerei, longe de compreendê-la como matéria estática, sugere um campo dinâmico, continuamente configurado pela agência de atores singulares e institucionais. Interessa-me, por isso, neste trabalho, apontar pistas para compreender aquilo que considero o cerne do projeto: se é verdade que os bombos continuam soando com veemência, é também porque eles se transformam, porque eles incorporam novos agenciamentos, novos protagonistas de participação, novas tecnologias, novas formas de transmitir conhecimento, de adquirir e desenvolver competências para tocar.

No primeiro capítulo, centro-me no pífaro e nas transformações recentes dos contextos de uso, transmissão e aprendizagem. Partindo de consulta a documentações da etnografia, do acesso a memórias de antigos mestres e de atividades empreendidas por uma nova geração de pifareiros, procuro compreender como este aerofone transita entre práticas tradicionais, ensino sistemático e dinâmicas de circulação no território do Fundão.

No segundo capítulo, acompanho a construção de um bombo por Américo José Barroca Simão. Procuro elucidar a maneira como cada bombo emerge como objeto singular, resultado de uma relação viva entre memória, corpo, processos de construção identitária e políticas de patrimonialização. Sugiro que a construção deve ser compreendida não apenas como saber técnico transmitido entre gerações, mas como prática sensorial e acústica através da qual matéria, gesto artesanal e memória cultural se tornam audíveis.

[2] O português que adotei foi o do Brasil. Busquei calibrar a minha escrita para que os textos fossem acessíveis também a públicos não acadêmicos. Constituiu fonte de inspiração o conjunto de textos editado por Chiara Pussetti, Humberto Martins e Paulo Mendes (2022), sob o título Exercícios de antropologia narrativa. Citando Martins no prefácio (2012:12): "o convite é, portanto, para a elaboração de textos que façam emergir as pessoas com quem trabalhamos, que as contem ou com elas dialoguem reconhecendo-as nas suas intrínsecas e inevitáveis complexidades, incoerências [...]. O pressuposto é ainda o de privilegiar momentos de intersubjectividade – é certo que inscrita numa história social que obviamente a possibilita de uma certa forma, mas privilegiando os indivíduos nas suas singularidades".

O terceiro capítulo centra-se na Festa de Santo Amaro, na freguesia de Lavacolhos, e toma os bombos como eixo para observar relações que se estabelecem entre celebração, sociabilidade e prática com tambores. O texto procura evidenciar transformações que se prendem com as formas e intensidades variáveis, ao longo do tempo, da ação dos bombos na festa, bem como os investimentos etnográficos no século XX e os processos de mediação institucional e patrimonialização dos quais o conjunto da freguesia é ator-chave. Por fim, situa a presença dos Bombos de Lavacolhos em quadrantes externos à circunscrição local, como no circuito da *folk/world music*.

O quarto capítulo dedica-se à Tomada do Carvalhal enquanto acontecimento histórico de resistência e comemoração popular. A partir do diálogo entre arquivo, trabalho de campo na edição de 2025 e montagem com áudio, exploro as dimensões sensoriais, afetivas e políticas desta memória da freguesia do Souto da Casa, propondo uma etnografia ancorada na escuta, na imaginação sonora e no narrar de história. Contei com a colaboração da atriz fundanense Elisabete Rito para contá-la.

O quinto e último capítulo trata de relações de gênero. A partir das minhas experiências, reflexões sobre discursos acadêmicos e os que circulam no terreno, examino a crescente presença das mulheres na prática. O texto evidencia os modos pelos quais elas potencializam novos sentidos de participação, de integração e de pertencimento social num fazer historicamente relegado aos homens. Tive a sorte de contar com as colaborações de Lea Hagmann, etnomusicóloga e investigadora da Universidade de Berna, Suíça, que revisou o roteiro áudio; de Paula Guerra, socióloga, professora da Universidade do Porto, cujo contributo consistiu na análise do fenômeno da participação das mulheres; e de Raquel Melo, antropóloga e música, que narrou o episódio.

Relativamente às edições de áudio, contei com o apoio de Bárbara Santos para efetuar processos de pós-produção em todas as peças.

O leitor encontrará os áudios na introdução dos capítulos, podendo acessá-los através de códigos QR, que remeterão para repositório *online*. Deixo à sua vontade escolher se lê os textos ou se ouve os episódios primeiro. Mais importante do que fixar uma ordem é ter em mente que os conteúdos se complementam.

REFERÊNCIAS

Feld, Steven. 2012. Sound and Sentiment: *Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Durham and London: Duke University Press.

Feld, Steven. 2020. “Alternativas Pós-Etnomusicológicas: a Acustemologia.”

PROA: Revista de Antropologia e Arte 10(2):193–210.

Martins, Humberto. 2022. “Prefácio.” Pp. 9-14 in *Exercícios de antropologia narrativa,* edited by Chiara Pussetti, Humberto Martins e Paulo Mendes. Lisboa: Edições Colibri.

Rice, Tom. 2018. “Acoustemology.” Pp. 1–7 in *The International Encyclopedia of Anthropology*, edited by Hilary Callan. London: Wiley. Available at: https://www.academia.edu/37710771/Tom_Rice_Acoustemology (acesso em novembro 2021).

Rice, Tom. 2019. “Ethnographies of Sound.” Pp. 239–248 in *The Routledge Companion to Sound Studies*, edited by Michael Bull. New York: Routledge.

Rice, Tom, and Steven Feld. 2020. “Questioning Acoustemology: an interview with Steven Feld.” *Sound Studies*: *an Interdisciplinary Journal* 7(1):119–132.

Schippers, Huib, and Catherine Grant. 2016. “Approaching Music Cultures as Ecosystems: A Dynamic Model for Understanding and Supporting Sustainability.” Pp. 333–351 in *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*, edited by Huib Schippers and Catherine Grant. New York: Oxford University Press.

Wink, Lucas. 2023. “MÚSICA SEM MÚSICA? Som, escuta e dinâmicas coletivas de participação: um estudo etnográfico sobre os Bombos”. Tese de Doutoramento, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.

pífaro

dos montes pastoris à
sala de aula

Em memória de Ti Isidro, que partiu antes que este trabalho fosse publicado.

I

Pífaro: flauta travessa cujo som é produzido pelo sopro dirigido à embocadura, em coordenação com a abertura e fecho dos seis furos que o tocador manipula com os dedos de ambas as mãos. São construídos em madeira ou metal. Seguindo Howard Brown (1980), o uso remoto do pífaro remete a contextos militares da Baixa Idade Média e do Renascimento. Junto aos tambores, eles regulavam a cadência de marcha de unidades militares, efetuavam chamadas e forneciam, através de sinalizações sonoras, indicações aos combatentes no momento da batalha. Explica também aquele autor que no final do século XV tais aerofones integravam ações de soldados mercenários suíços e alemães, personagens a quem atribui responsabilidade por disseminá-los pela Europa Ocidental.

O uso do pífaro é também patente em geografias extraeuropeias, como, por exemplo, em territórios da *Commonwealth*, dos Estados Unidos da América e do Brasil. No século XIX, bandas civis compostas por aerofones e tambores começaram a emergir no continente americano. No Brasil, talvez o exemplo mais icônico desta expansão venha a ser o da Banda de Pífanos de Caruaru[3] , fundada em finais da década de 1930, cuja história revela intensa projeção mediática e conexão ao mercado da indústria fonográfica (Pedrasse 2002).

Em Portugal, o pífaro também se encontra documentado. Maria Monteiro (2010), referindo-se a fontes escritas, elucidou-o aquando da mobilização armada enviada por D. João III para a conquista de Tunis; Luís Henriques (2019), reportando-se à iconografia azulejar seiscentista no Palácio Fronteira em Lisboa, localizou-o em *performance* junto aos tambores na Guerra da Restauração, inferindo, em seguida, sobre a sua presença na Batalha de Estremoz na região de Évora.

Apesar de serem escassos os estudos incidindo sobre a sua inserção em contextos civis no país, o pífaro está largamente difundido em manifestações expressivas populares

[3] Pífano ou pife são terminologias utilizadas para designar instrumentos análogos no Brasil. Caruaru é uma cidade pertencente ao estado do Pernambuco, região nordeste do país (ca. 378000 habitantes).

de rua, sendo o seu uso também corriqueiramente vinculado a antigos pastores que o executavam como passatempo individual na pastorícia de rebanhos. Na Beira Baixa, e em especial no concelho do Fundão, ele é um instrumento emblemático que figura, senão em todos, na esmagadora maioria dos grupos de bombos. Sua presença está registrada desde a primeira metade do século XX. O folclorista Jaime Lopes Dias (1936) documentou-o em livro junto aos Bombos de Lavacolhos durante o Espetáculo Regional da Beira Baixa, em 1935, bem como no 4º volume da *Etnografia da Beira – o que a nossa gente canta* (1971 [1937]), onde transcreveu a melodia que o aerofone executou na peça "Ao alto, ao alto". No volume seis da mesma obra (1942), Lopes Dias documentou também o seu emprego por pastores numa *performance* natalícia no adro da igreja depois da cerimônia da Adoração. Armando Leça, no âmbito da Recolha Folclórica (o primeiro projeto de gravação sonora da música de matriz rural em Portugal), registrou, em 1939, o aerofone junto aos Bombos de Lavacolhos. Também Vergílio Pereira gravá-lo-ia no âmbito da sua prospecção folclórica efetuada sob a chancela da Comissão de Etnomusicologia da Fundação Calouste Gulbenkian, registrando, em 1961, a cantiga de romaria Senhora Santa Luzia pelos Bombos de Silvares.

Com recurso ao audiovisual, Michel Giacometti expandiria esta documentação. Na série *Povo que Canta* produzida e transmitida pela RTP entre 1970-1973[4] , encontramos imagens do aerofone no volume 1, *3º Programa – Fragmentos de um Inquérito em Salir* (Giacometti 2010a); no volume 5, *20º Programa – O desafio na sociedade rural* (Giacometti 2010b); no volume 6, *24º Programa – Cantos e Músicas de Romaria* (Giacometti 2010c).

Na literatura sobre os instrumentos populares portugueses, Ernesto Veiga de Oliveira reuniu apontamentos organológicos e contextuais de *performance* no território continental, especificando que, na Beira Baixa, predominava:

> a flauta travessa, de seis furos além do insuflador, todos na face superior [...] Elas são ali sobretudo de carácter pastoril; ainda hoje se vê por vezes um ou outro pastor, no monte, com a sua flauta, que transporta presa ao cinto das calças por uma aselha de arame. [...] Na área do Fundão, as flautas eram feitas igualmente por habilidosos locais, que as iam vender nas feiras e romarias da região, Senhora da Póvoa, Santa Luzia, etc.
>
> (Oliveira 1966 [2010]:243-244)

[4] Encontramos disponível uma edição em formato DVD da filmografia completa de Michel Giacometti, editada em 2010 pela Tradisom Produções Culturais, Lda. Os conteúdos que aqui referencio dizem respeito a esta compilação.

Não obstante todas estas fontes, elas pouco elucidam a respeito dos efetivos protagonistas da prática. Argumento que, ao longo do século XX, o ímpeto da etnografia em Portugal por documentar expressões de música, dirigido sobretudo à construção de arquivos, não só enraizou práticas e instrumentos musicais a geografias e identidades territoriais presumivelmente fixas, como omitiu a escuta atenta, a aproximação e o diálogo com mestres pifareiros detentores de saberes. Na realidade, exceto por breves menções àqueles cuja *performance* foi registrada (e, quando muito, através de escassas imagens), não temos maiores acessos ao sensível das experiências vividas pelos tocadores.

No século XXI, a prática do pífaro revela expressivas transformações. No Fundão, elas se substanciam pelo menos em duas frentes: (i) nos contextos e conjugação performativa do pífaro com outras tipologias de aerofones. Refiro-me, por exemplo, ao decréscimo do uso do instrumento pelos pastores ou à sua articulação com gaitas de foles e/ou concertinas que hoje também figuram em bombos do concelho; (ii) nos processos de aprendizagem e de transmissão de conhecimento, os quais, num primeiro momento, se assentavam em uma práxis mais informal, vinculada ao campo e ao fazer pastoril, demandando experimentação por conta própria e a integração em grupos de bombos, a iniciativas de ensino não-formal. Tais atividades se enquadram em ações de promoção da cultura apoiadas por autarquias e músicos; são frequentadas por um público de perfil heterogêneo quanto à faixa etária, gênero e interesse; denotam aproximação ao *modus operandi* da música de concerto; sendo mediadas por tecnologias digitais.

O presente projeto é um contributo para compreendermos de que modo se materializam essas dinâmicas de participação e aprendizagem. Para isso, compus um episódio com aproximadamente 15 minutos. Está organizado em três cenas, seguindo um arco temporal narrativo cronológico de emprego do instrumento.

Escutaremos toques característicos do aerofone[5], as memórias de um antigo mestre pifareiro, as atividades encetadas por um tocador da nova geração e os intuitos de mobilização de aprendizes que frequentam a Formação de Pífaro no Souto da Casa. Passado, presente e futuro, portanto, reunidos em lampejos de áudio para iluminar uma breve história do aerofone no concelho.

***

[5] Todos os toques de pífaros foram performatizado por Bruno Fonseca. Constitui exceção o pífaro acompanhado dos bombos e caixas no final da cena um (trata-se da gravação que realizei dos Bombos do Castelejo nas Festas de Santa Luzia, em setembro de 2024). Apesar de não terem sido articulados integralmente na narrativa, disponibilizei-os como anexo de escuta no mesmo repositório onde se encontram publicados os episódios. As faixas estão categorizadas segundo o enquadramento geográfico, dados contextuais e títulos elencados por Bruno Fonseca.

II

Entre outubro e dezembro de 2024, realizei trabalho de terreno nas freguesias do Souto da Casa e da Barroca do Zêzere. Entrevistei tocadores, ex-tocadores e aprendizes; observei e gravei atuações ao vivo; registrei toques do pífaro que músicos, audiências e populações residentes reconhecem como característicos de freguesias do concelho. A consolidação deste projeto partiu do contato que estabeleci com Bruno Fonseca. Músico, com 47 anos à data do nosso encontro, e atualmente funcionário da Casa dos Ofícios do Souto da Casa, Bruno é um dos pifareiros da nova geração responsável por dinamizar este instrumento. Além de performar com grupos de bombos, ele exerce a função de instrutor na Formação de Pífaro atualmente em curso no Centro de Formação e Lazer do Souto da Casa, conforme detalharei oportunamente.

Apesar de uma trajetória pautada por parâmetros da formação acadêmica, constatei, nas nossas primeiras conversas, o profundo valor que o meu interlocutor atribuía ao legado dos mestres pifareiros. Comprometido com aquilo que denominou "recolha" e preservação das "tradições" do Fundão, Bruno efetuou pesquisas junto de músicos. Isto possibilitou-lhe aprender repertórios, técnicas de execução e a construção instrumental, bem como registrar toques e identificar particularismos que, segundo refere, enformaram a personalidade performativa de ícones regionais. Recordo-me, por exemplo, de substantivas referências a tocadores como o "Ti" Brasinha (residente em Silvares, mas com percurso também atrelado à Freguesia do Ourondo); ao Cacau (falecido, ex-pifareiro dos Bombos do Souto da Casa); ao "Comanchero" (falecido, impulsionador do Grupo de Bombos do Fundão); ou ainda ao "Ti" Isidro (então residente na Barroca do Zêzere). Em conversas com outros agentes, também pude identificar significativas menções ao "Ti" Paulo (falecido, de Silvares), ao Domingos Inverno (o "Ti" Bruxo, falecido, do Alcaide) e ao Joaquim Claro (do Ourondo). Ciente do meu interesse, Bruno ativou redes de contato que abriram caminho rumo a estas personagens. Com a companhia de Alexandra Pimenta, funcionária do Turismo do Fundão, e através da intermediação do seu companheiro, Luciano Machado, o pifareiro "Ti" Isidro concordou em me receber na sua casa. É, portanto, no hiato entre a ausência de referenciações aos protagonistas na documentação novecentista e a busca por maior conhecimento da experiência dos músicos, que se insere o encontro com Ti Isidro apresentado a seguir.

O pifareiro pintado em mural na parede da Junta de Freguesia de Alpedrinha, Fundão. Setembro de 2024.

No primeiro dia do mês de dezembro de 2024, um domingo à tarde de vento e chuva obstinada, deslocamo-nos eu, Alexandra e Luciano, até uma pequena residência de dois pisos nas vielas da Casa Grande da Barroca, Freguesia da Barroca do Zêzere. Respondendo às batidas no vidro da janela e aos chamados de Luciano, não demoramos a avistar, na porta que se entreabria, um senhor grisalho cuja simpatia se materializou no rápido convite para adentrarmos a casa onde vivia sozinho. Confesso ter ficado surpreso ao descobrir que Ti Isidro (Isidro Fernandes Vila) tinha 90 anos de idade. O vigor comunicativo do anfitrião, explicitado numa projeção efusiva de voz e uma memória que se revelou profundamente afiada para recordar detalhes dos tempos de pifareiro, pavimentaram uma fluida conversa.

Natural da Barroca do Zêzere, Ti Isidro exerceu ao longo da vida a profissão de agricultor. Já nas suas primeiras palavras, não poupou críticas à rispidez de ter nascido em ambiente rural no contexto do regime político fascista de António de Oliveira Salazar. Quando tinha três anos de idade, a morte do pai – rosto que mantém exposto numa fotografia emoldurada na parede da sala –, acentuaria as agruras de uma infância que foi marcada pela fome e miséria. Guardar o gado das gentes da terra tornar-se-ia a alternativa laboral ao chegar à fase da adolescência.

É então que emerge a prática do pífaro, tal e qual referiu: "– Aqui, quase toda a gente tinha rebanho de gado. E quem guardava o gado tinha pífaro! Andavam aí por essas serras, ouvia-se os pífaros num lado, ouvia-se os pífaros no outro... atrás das cabras e a tocar o pífaro!" (🎧 2:49). Ti Isidro recorda-se de tê-lo adquirido a vendedores que expunham os aerofones na Festa de Santa Luzia, na Freguesia do Castelejo, sendo os de madeira, sobretudo os espécimes confeccionados a partir do sabugueiro, os da sua preferência.

A sua aprendizagem denota um processo verdadeiramente autônomo, assente sobretudo na observação e escuta de cânticos que os frequentadores dos festejos entoavam. As melodias dos temas eram então transpostas ao aerofone durante as deambulações com os rebanhos. Ele explicou que: "– Dali é que eu ia aprendendo mais músicas, porque ouvia as pessoas a cantar. [...] E não era preciso saber a letra! Basta a gente saber a música e a gente sabendo a música, toca pelo tom! Chama-se aquilo o tom... [...] e tocava modas que era uma maravilha... atrás das cabras [...] a mim, ninguém ensinou nada!" (🎧 3:24).

No meu trabalho de campo, observei que dinâmicas como as que descreve o meu interlocutor parecem estar em vias de extinção. Muitos justificam-na em função do decréscimo da pastorícia de pequena escala, atividade que vem sendo suplantada pela produção industrial por empresas do setor alimentício[6] . Quando reportavam os hábitos

dos poucos pastores ainda no ativo, porém, frequentemente elucidavam a crescente tendência pela utilização do rádio de pilha, ou até mesmo do telemóvel, em substituição ao aerofone.

As lembranças de Ti Isidro desvelam outras duas conjunturas nucleares de emprego do aerofone. Primeiramente, junto às *performances* de grupos de bombos. É por este motivo que logo na introdução do episódio, enquanto remexia nos diferentes pífaros expostos sobre a mesa da sala, ouvimo-lo, perentório: "– Se os bombos saírem, a tocar os bombos, os bombos e as caixas, se não levar um tocador de pífaro, aquilo não tem graça nenhuma!". Na Barroca do Zêzere, o pífaro era o instrumento acompanhador dos tambores que animavam eventos festivos. Constituídos exclusivamente por homens, Ti Isidro especifica terem existido duas tipologias de conjunto, os "bombos dos casados" e os "bombos dos solteiros", que costumavam participar de despiques noite adentro. Podemos ponderar acontecimentos como este não só como meras performatizações de música, mas também expressões ritualísticas das dinâmicas da comunidade. Contrariando um ordenamento fixo, de ano para ano a constituição dos agrupamentos estaria subordinada a evoluções de arranjos da vida conjugal. A *performance* com tambores, nesse sentido, é um meio de afirmação, de contestação e de disputa por posições. Ao contrário da assunção essencialista que confere à vida rural um caráter estático quanto à natureza das interações, papéis e ocupações dos agentes, o caso dos bombos desvela a existência de tensões e constante movimento moldando relacionalidades no seio de pequenas comunidades.

Em segundo lugar, Ti Isidro relembra que o aerofone também figurava a solo, sobretudo para animar bailaricos que se organizavam no largo da igreja. Na maioria das prestações – senão em praticamente todas – os tocadores não recebiam remunerações. Isto não parece ter constituído maiores entraves no profundo envolvimento do meu interlocutor: " – Às vezes, lá não havia música e, pois claro, a gente tocava o pífaro e dançavam... antigamente! Anos largos! Tocava-se o pífaro e dançavam ao toque do pífaro... oh lá, já viste como é a vida?!" (🎧 5:05).

Na altura do nosso encontro, Ti Isidro já não toca. A redução da dentição o impossibilita de insuflar o aerofone com acurácia. Ainda assim, cantarolando, pôde entoar a melodia que sempre executou enquanto esteve no ativo. Enquanto o escutava, dei-me conta de que tomava notas mais lentamente do que o habitual, como se o ritmo do cantarolar

[6] É digno de se referir que esta reconfiguração também impacta outros setores do ecossistema dos bombos. Recordo-me, por exemplo, de testemunhar Américo Simão, construtor de tambores, reportar a baixa durabilidade das peles de cabras que hoje tem ao seu dispor, atribuindo à precarização da dieta nutricional dos animais, criados em circunstâncias mais confinadas e alimentados com compostos distintos da matéria orgânica outrora disponível na serras por onde deambulavam, a razão para a deterioração das membranas.

impusesse outra cadência ao próprio gesto de registro. Ao fundo, a porta entreaberta deixava entrar uma corrente de ar que parecia abraçar as notas que paulatinamente se esvaiam no espaço. "– A minha moda do bombo era assim!", explicou, logo que encerrada a improvisada demonstração (🎧 5:20).

Prestes a desligar os gravadores, peço-lhe autorização para tirar uma fotografia. Ele pensa que são os pífaros sobre a mesa que constituem o meu interesse. O olhar é de surpresa quando explico que não, que na verdade, é ele o protagonista da câmera. Ti Isidro agarra no pífaro, ainda imerso nas recordações da pastorícia – a madeira do instrumento, irregular e escurecida pelo uso, parece o prolongamento dos seus dedos. Põe-se de pé. É como se preparasse o corpo para imergir num tempo e espaço que subsistem firmes na memória. As mãos levam o instrumento à boca. Vejo-o então posar como um verdadeiro mestre pifareiro.

***

III

Já referi que Bruno Fonseca é um dos protagonistas da nova geração de pifareiros. Natural do concelho de Castelo Branco, mas hoje residindo e trabalhando no Fundão, as lembranças mais longínquas que guarda deste instrumento remetem à sua infância, quando recorda o pai, que costumava trabalhar nas Minas da Panasqueira. Na família por parte da mãe, enraizada no Casal da Serra, freguesia de São Vicente da Beira, dois tios também executavam o aerofone.

Diferentemente da geração de Ti Isidro, Bruno teve oportunidade de aceder a estudo de música. Transferindo-se a Coimbra para ingressar na Faculdade de Letras e estudar Cultura Portuguesa – tendo posteriormente, também, concluído o curso de guia-intérprete oficial que o habilitaria a atuar na área do turismo – começou a aprender gaita de fole com Amadeu Magalhães. Neste mesmo período, usufruiu de aulas de formação musical e solfejo na Orquestra da Tuna Acadêmica da Universidade de Coimbra enquanto passava à prática da flauta transversal. O interesse pelo ramo da "música tradicional" materializar-se-ia através da integração em agrupamentos de "música irlandesa", experiência que lhe permitiria gravar discos e realizar turnês. Regressando a viver no Fundão, o aprofundamento no pífaro sedimentou-se na sequência da criação da Ocaia – Associação de Artes e Saberes Tradicionais[7], entidade que dinamizou uma série de atividades à volta do aerofone.

Se em Ti Isidro o saber se manifestava principalmente nos dedos e na memória do corpo, em Bruno ele se articula igualmente com cálculo, padronização e sistematização técnica, deslocando parte da experiência do gesto para o domínio do método. Na realidade, nas palavras de Bruno podemos averiguar antes de tudo a tendência à geolocalização das práticas e instrumentos em função da sua suposta natureza de origem. Por oposição à palheta, por exemplo, aerofone que refere ser "não tão típico desta localidade da Gardunha… é mais raiano, mais da zona periférica, pela proximidade com Espanha", alude que "o pífaro está mais enraizado deste lado serrano, da [Serra da] Gardunha, da [Serra da] Estrela… lá está, os pastores tipificam a região, e o instrumento do pastor é o pífaro" (entrevista realizada em 05/10/2024, no Souto da Casa).

Ancorado nessas diretrizes, o meu interlocutor desenvolveu "recolhas" de repertórios, técnicas de execução e construção, bem como histórias envolvendo tocadores. Mais concretamente, ele procedeu ao mapeamento de variações de toques do aerofone

[7] Fundada em 2004 com o objetivo de reavivar e requalificar a cultura tradicional através da música, dança e tradições orais.

em freguesias do concelho; desenvolveu competências para construí-los; procedeu à teorização e sistematização de uma afinação para que diferentes pifareiros pudessem tocar "afinados" em simultâneo; alargou a experiência como músico prático participando em grupos de bombos; idealizou um projeto de transmissão de saberes, a Formação de Pífaro, dinamizada todos os anos no Souto da Casa. Abordarei a seguir os referidos tópicos.

Bruno Fonseca gravando toques do pífaro no Fundão. Outubro de 2024.

"– Cada pifareiro é um pifareiro", podemos escutar as palavras de Bruno no início da segunda parte do episódio. Ele está referindo-se a particularismos técnicos, performativos e sonoros de antigos mestres. A atribuição da singularidade do perfil de cada tocador assenta no reconhecimento da construção de uma identidade que se desenvolve precisamente através da execução de uma peça em particular: a Moda do Bombo. Bruno recorre à metáfora para explicar: "– Os grandes mestres pifareiros versados na música do pífaro, é como peças de LEGO, é como um *puzzle*: eles conseguem brincar com as frases e fazer um jogo dentro daquilo que é *[sic]* as peças que compõem os compassos... [...] e não é uma versão trancada, eles dão-se a essa liberdade!" (🎧 5:53). Para Bruno, é a maneira de manipular as peças do *puzzle* sonoro o mecanismo definidor de uma identidade do tocar. Não raro, porém, será observarmos a extensão desta personalização a uma representação simbólica mais alargada, agora dirigida à localidade territorial de proveniência ou residência do respectivo executante. É isto o que o meu interlocutor dá a entender ao reportar-se ao "toque à moda de Silvares e Ourondo" ou "à moda de Lavacolhos".

Essa idealização tem duas faces. Se, por um lado, revela o papel central dos pifareiros nas dinâmicas de música, por outro, não só incorre no risco de ostracizar protagonistas cujos rastros tenham sido, voluntária ou involuntariamente, ofuscados no registro da história, mas essencializa o som instrumental em face de uma imaginada fixidez territorial. Aliás, esta ortodoxia faz-se patente se considerarmos a valoração menos positiva por parte do meu interlocutor relativamente à conjugação do aerofone com instrumentos e repertórios exógenos. Nos dias que correm, apesar de ser habitual observarmos gaitas de fole e/ou concertinas nas atuações dos bombos – o Grupo de Bombos do Telhado, por exemplo, não apenas o faz como executa um repertório atribuído como "do Minho" (as peças *Rio Lima*, *Laurindinha* ou *Rosinha* são bons exemplos) – agentes como Bruno tendem a antever nesta miscelânea uma expressão menos pura da tradição[8] .

A dinamização do pífaro por Bruno revela outros aspectos que devo destacar. Dois merecem destaque: (i) a construção instrumental; (ii) a busca pela sistematização da afinação. Durante a entrevista, o pifareiro enfatizou que "– Eu construo os pífaros. Este foi um esforço muito grande!", para em seguida detalhar procedimentos técnicos, predileções estéticas e conceituais do assunto. Do ponto de vista morfológico, em contraposição ao que parece ter sido uma tendência conforme indicam quer as memórias de antigos mestres, quer os registros de Ernesto Veiga de Oliveira (1966), observei a predileção do meu interlocutor pela adoção do pífaro de metal. Tendo como objetivo operacionalizá-lo na Formação de Pífaro, esta escolha é justificada em função de: (i) maior durabilidade do metal comparativamente à madeira (de sabugueiro ou sangrinho); (ii) menor despendimento de tempo para confecioná-lo (evitando, por exemplo, aguardar pelo estágio da madeira); (iii) garantia de menor custo aos formandos, uma vez que todos devem ter instrumento próprio; (iv) maior facilidade em higienizá-lo, sendo possível a sua fervura em água e sabão.

[8] Um episódio no terreno demarcou claramente a existência de idealizações como esta. Embora grande conhecedor de "música irlandesa", o meu interlocutor pediu que mantivéssemos os gravadores desligados quando demonstrasse, no pífaro, peças, trejeitos e articulações performativas destinadas à gaita de fole em operação naquele domínio de música.

Bruno explica que existe uma ciência da construção. Trata-se de "acústica tubular", expressão que alude à necessidade de um cálculo para proceder à correta furação do tubo e garantir, assim, maior precisão no desenho da distância entre os orifícios. É isto o que permitirá reproduzir alturas sonoras de maneira afinada. O pifareiro clarifica que aquilo que fornece a "tonalidade" do instrumento é o espaço entre a embocadura e o primeiro buraco; o que dá o "tom" é o comprimento do tubo, cortado à medida e ajustado com auxílio de um afinador para garantir precisão. Relativamente à furação, Bruno detalha que molda os orifícios com brocas de diferentes diâmetros, procedimento que se distingue daquele adotado pelos antigos mestres, em que a furação era feita com um espeto em brasa, que moía o interior da madeira, para em seguida furar todos os buracos por igual. A afinação, desse modo, ficava à mercê da habilidade de escuta de cada construtor, não raro substancializando-se em dissonância quando dois ou mais músicos se encontravam para tocar. Apesar de ter localizado pífaros com tonalidades diversas (ele menciona, por exemplo, o instrumento de Cacau Santos, um pífaro em Ré, o mais agudo de que diz ter tido notícia), o modelo de Bruno segue o que foi fixado por Carlos Gravito na pesquisa que efetuou nos anos 1970 sobre os Bombos de Lavacolhos. Trata-se da tonalidade de Dó.

A construção e a padronização de uma afinação tiveram o objetivo de criar melhores condições para a prática em conjunto, quer estejamos a considerá-la entre os pifareiros, quer na conjugação que o aerofone possa vir a estabelecer com determinados instrumentos. "Portanto, é nessa questão que eu quis sistematizar a construção de um pífaro em Dó conforme está registado em recolha, e de fazer um instrumento que consiga tocar com… com um piano! Entendes? É um instrumento do século XXI! E tem que ser… temos que obedecer a este rigor musical!" (entrevista realizada em 05/10/2024, no Souto da Casa). Se outrora o pífaro ecoava entre montes e rebanhos, agora reverbera entre paredes e pautas. Será precisamente na Formação de Pífaro no Souto da Casa que observaremos os esforços pedagógicos.

***

IV

Termino o meu café sem pressa. Já me encontro na Freguesia do Souto da Casa, onde vim gravar a Formação. Não há vento, nuvens ou qualquer outra perturbação climatérica que possa abalar o entusiasmo desta sessão de trabalho etnográfico. Em consonância com o sol resplandecente, o entorno acústico é igualmente afável. Além das badaladas que os sinos da igreja matriz projetam pelo ar, escuto o canto de pássaros e, ao longe, intermitentes sons de maquinário que revelam trabalho nos campos arredores.

Sentado no Café O Cortiço aguardando a hora de início, passo os olhos sobre o meu caderno de anotações. Deparo-me com uma série de rabiscos provenientes da entrevista com Bruno Fonseca, há cerca de um mês. Eles me fazem recordar como aquela sessão desenvolveu-se com grande informalidade. Na verdade, foi justamente o fato de nos termos encontrado num dia destinado às inscrições, isto é, com conhecimento atempado da presença de terceiros a entrar e sair daquela sala, o que garantiu um desenrolar descontraído. Fui, portanto, espontaneamente introduzido às engrenagens de funcionamento do curso à medida que os alunos iam chegando para receber esclarecimentos. Certamente o leitor reparou, ao escutar o episódio, que tomei esta casualidade como estratégia para montar a segunda cena.

O fluxo de interessados que naquela tarde adentrou a sala anexa à Junta de Freguesia foi bastante grande. Pedindo-me licença para recebê-los, Bruno atendeu a todos parcimoniosamente. Tratava-se de mães e pais acompanhando as suas crianças, bem como homens e mulheres mais velhos, alguns dos quais em grupo e muitos, inclusive, vindos de fora da freguesia. Para aqueles menos atentos à obrigatoriedade de pré-inscrição, restava regressar no semestre seguinte. As trinta vagas disponibilizadas para esta edição encontravam-se preenchidas.

Depois de solicitar dados pessoais (nome, idade e contato telefônico) e informar a existência de três turmas (Infantil Iniciação, Adultos Iniciação e Adultos Avançado), Bruno inquiria sobre o nível de competência instrumental do aluno e assim enquadrá-lo no grupo mais ajustado. No ano letivo vindouro, os iniciados porventura com bons resultados poderiam migrar para a turma de avançados, dando seguimento a um percurso que o formador anseia ser continuado. Apesar da imprescindibilidade da inscrição presencial, é de se mencionar que não raro a dinâmica face a face era interrompida pelo tocar do telefone de Bruno. Os gravadores em operação captaram alguns momentos: "– Estou, Ricardo! Estou… diz-me… olha, tu podes vir a hora que quiseres porque hoje é só inscrição e pagamento, está bem? É… ao pé da Junta, a porta ao lado. Então vá, Ricardo, até já! (🎧 7:37). Regressando ao atendimento face a face,

Bruno retinha então a taxa de inscrição de 10€ para, em seguida, demonstrar os pífaros de fabricação própria dispostos sobre a mesa. Os instrumentos têm o custo de 20€. Todos os inscritos deverão trazê-los consigo às aulas semanais, que terão uma hora de duração, nas tardes de sábado, durante os próximos seis meses.

Flyer de divulgação veiculado pela página da Câmara Municipal do Fundão em sua página do Facebook.

Segundo o enquadramento apresentado pelo instrutor, formar um núcleo de pifareiros na Casa dos Ofícios teve o objetivo de conservar a tradição do aerofone no concelho. Antevendo no ensino sistemático o meio oportuno, Bruno justificou a intenção de "melhorar o que há a melhorar, mas sem desvirtuar, [isto é] mantendo a tradição para que ela seja reconhecível aos mais velhos e transversalmente a todas as idades: às pessoas que viram os bombos há 50 anos, e que veem isso agora, [para que] consigam fazer a ligação... isto é o que é o mais importante. [...] E facultar ao máximo de pessoas possível este conhecimento, porque é uma transmissão que é imaterial" (entrevista realizada em 05/10/2024, no Souto da Casa).

Comparativamente ao tempo para o qual remetem memórias de antigos mestres,

esta iniciativa exibe toda uma nova cartilha de procedimentos, recursos de suporte e estratégias de transmissão. São disto elucidativos: (i) a notória aproximação a recursos da *Art Music*: os alunos têm todos contato com teoria, terminologias e notação do som através do recurso da pauta musical; (ii) o suporte de interfaces, *softwares* e ferramentas de comunicação digital: já no momento de inscrição, os alunos são convidados a integrar uma página privada no Instagram (@escola_do_pifaro), onde Bruno hospeda vídeos instrucionais que complementam os conteúdos presenciais. Os formandos são também orientados a utilizar o MuseScore, *software* de edição de pautas, a partir do qual podem receber ficheiros MIDI que lhes permitem ler a partitura, ouvi-la e tocar em simultâneo, podendo diminuir ou acelerar a velocidade de execução; (iii) a demanda por treino individual e sistematizado, através de exercícios para estudo doméstico, que serão apresentados semanalmente.

O formador explica que a inicialização no pífaro parte da ação da embocadura. Com o auxílio de uma fita cola para tapar os demais orifícios, o objetivo é o desenvolvimento de projeção acurada de som. O próximo passo consistirá na execução da melodia que compõe os versos da Moda do Bombo. Como bem sabemos, a Moda do Bombo é constituída por um conjunto de versos dispostos em quadras, sendo estes entoados pelos tocadores dos bombos alternadamente com a melodia do aerofone. Bruno considera esta adaptação um caminho de entrada para a futura reprodução do toque melódico que o aerofone executa naquela peça. Nas aulas, reparei que a adaptabilidade por parte de Bruno costuma estender-se também à comunicação linguística, não raro alternando entre o português e o inglês para garantir a boa gestão do perfil heterogêneo de alunos.

Pois bem, no primeiro parágrafo deste subcapítulo, encontrava-me prestes a terminar o café n'O Cortiço. A chávena já está vazia. Fecho os cadernos enquanto a terceira badalada do sino se esvai no ar. Preparo os gravadores, suportes de mão, o pelo antivento e os *headphones*. É hora de me dirigir à sala de aula.

Inicio a descida pela rua Professor Eurico Ramos abaixo, rumo ao Centro de Formação e Lazer, 150 metros adiante. Da esquina, noto a porta entreaberta. Lenta mas obstinadamente, escuto flautas soando em conjunto. Está claro que, pelo resultado obtido, buscam naturalizar a embocadura, a respiração, a mecanização dos dedos e o controle sobre a projeção sonora. Entro. Recebo de volta o boa tarde enquanto encosto a porta ao de leve. Bruno, à frente do quadro a giz onde reparo inscrita a escala de Dó maior junto ao desenho de um pífaro, contextualiza a minha presença. Acrescento que me manterei em silêncio, ao fundo, ouvindo e gravando a sessão para o meu projeto. São seis os participantes (quatro mulheres e um homem; mais um senhor acompanhante de uma participante). Eles estão com instrumentos empunhados e sentados à volta de uma mesa. Trata-se da turma Adultos Iniciantes.

A aula decorre vagarosamente. Bruno toca e tece comentários técnicos sobre a reprodução do som. Procede então a diferentes rondas, aluno por aluno, ouvindo e corrigindo a posição dos dedos, a articulação, o ritmo e a afinação demandada para a melodia do verso da Moda do Bombo. A turma lança-se à tentativa de uma execução em conjunto. Segue-se outra ronda de correções. Reparo que estar atento às dicas que o colega do lado recebe, pode ser um bom meio de antecipar as melhorias antes de chegar a sua vez.

E então o intervalo para descanso é anunciado. Bruno volta a mencionar a minha presença, referindo que eu gostaria de saber um pouco mais sobre a história de cada um. Contextualizo o meu objetivo e, com a anuência de todos, agora quem faz a ronda sou eu. Com um microfone em mãos, posso então registrar os intuitos de participação, bem como as particularidades do processo vividas por Kathy, Simone, Maria Vitória, Adriana e Marcos (🎧 9:12).

Sala de aula da Formação de Pífaro, Souto da Casa. Novembro de 2024.

As razões de envolvimento dos alunos são plurais. Kathy, por exemplo, uma senhora inglesa natural de Londres vivendo há 18 meses no Souto da Casa, explica que na sua infância já estudara a flauta. A Formação de Pífaro surgiu-lhe como possibilidade para retomar o contato com estes instrumentos. Ademais, o gosto pessoal pela música, pelos festivais e pela "cultura portuguesa", sem esquecer do que considera ser uma oportunidade de fazer novos amigos numa terra nova, justificam o envolvimento. "– *It's fantastic!*", conclui. Adriana, Maria Vitória e Simone, por outro lado, verbalizam o que observo ser um objetivo comum entre muitos dos inscritos. Aliás, Bruno já me havia feito esta referência: desenvolver competências para suprir a ausência de pifareiros nos grupos de bombos nos quais estão integradas. Elas expressam, também, os desafios, as descobertas pessoais que auxiliam o tocar e a imprescindibilidade do treino individualizado.

Marcos, por sua vez, natural do Souto da Casa, elenca outro aspecto digno de menção. Apesar de nunca ter se envolvido com o mundo dos bombos, reporta o caráter onipresente desses conjuntos em localidades do concelho. Especifica que: "– [...] os bombos aqui nas aldeias acabam por ser uma cerimônia, e nós todos queremos participar nesta cerimônia!". À luz de Thomas Turino (2008), a experiência vivida por Marcos através da Formação revela a possibilidade de uma viragem no âmbito das participações musicais. Trata-se, na verdade, de uma contestação dos papéis sociais assumidos por diferentes atores em atos de música: de espectador, posicionado no lado de fora, como quem só observa o passar do conjunto pela aldeia, ao lado de dentro. Aprender o pífaro pode ser um modo substantivo para mergulhar na "cerimônia", agora como tocador, num efetivo formato de "*performance* participativa", nos termos de Turino.

A aula, enfim, aproxima-se do seu fecho. Os alunos da turma Adultos Avançados já entraram na sala. Eu ainda consigo gravar a execução de uma peça pela nova turma antes das gerais despedidas. "– Até para a semana!" é a frase que ouço partilhada entre todos os presentes, enunciação de um processo que se apresenta a pleno vapor no Souto da Casa. Apesar dos desafios que se colocam, dentre outros, relativamente ao número limitado de vagas em função do ensino estar ao encargo de um único formador, as expectativas são promissoras para o futuro. Dos montes pastoris à sala de aula, trata-se de um novo capítulo do transmitir e do aprender, do participar e do tocar o pífaro no concelho do Fundão.

REFERÊNCIAS

Brown, Howard. 1980. “Fife.” Pp. 540-541 in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.6, editado por Stanley Sadie. Londres: Macmillan Publishers (disponível em: https://archive.org/details/newgrovedictiona0006unse_c7h0/page/540/mode/2up?view=theater).

Dias, Jaime Lopes. 1936. *A Beira Baixa ao Microfone da Emissora Nacional de Radiofusão*. Lisboa: Torres & C. Livraria Ferin.

Dias, Jaime Lopes. 1971 [1937]. *Etnografia da Beira – o que a nossa gente canta*, vol.4. Lisboa: Livraria Ferin, Lda.

Giacometti, Michel. 2010a. “3º programa – Fragmentos de um inquérito em Salir.” Pp. 65-66, in *Michel Giacometti – Filmografia Completa*, vol.1, dirigido por Paulo Lima. Vila Verde: Tradisom Produções Culturais, Lda.

Giacometti, Michel. 2010b. “20º Programa – O Desafio na sociedade rural.” Pp. 66-67 In *Michel Giacometti – Filmografia Completa*, vol.5, dirigido por Paulo Lima. Vila Verde: Tradisom Produções Culturais, Lda.

Giacometti, Michel. 2010c. “24º programa – Cantos e Músicas de Romaria”. Pp. 66-67 in *Michel Giacometti – Filmografia Completa*, vol.6, dirigido por Paulo Lima. Vila Verde: Tradisom Produções Culturais, Lda.

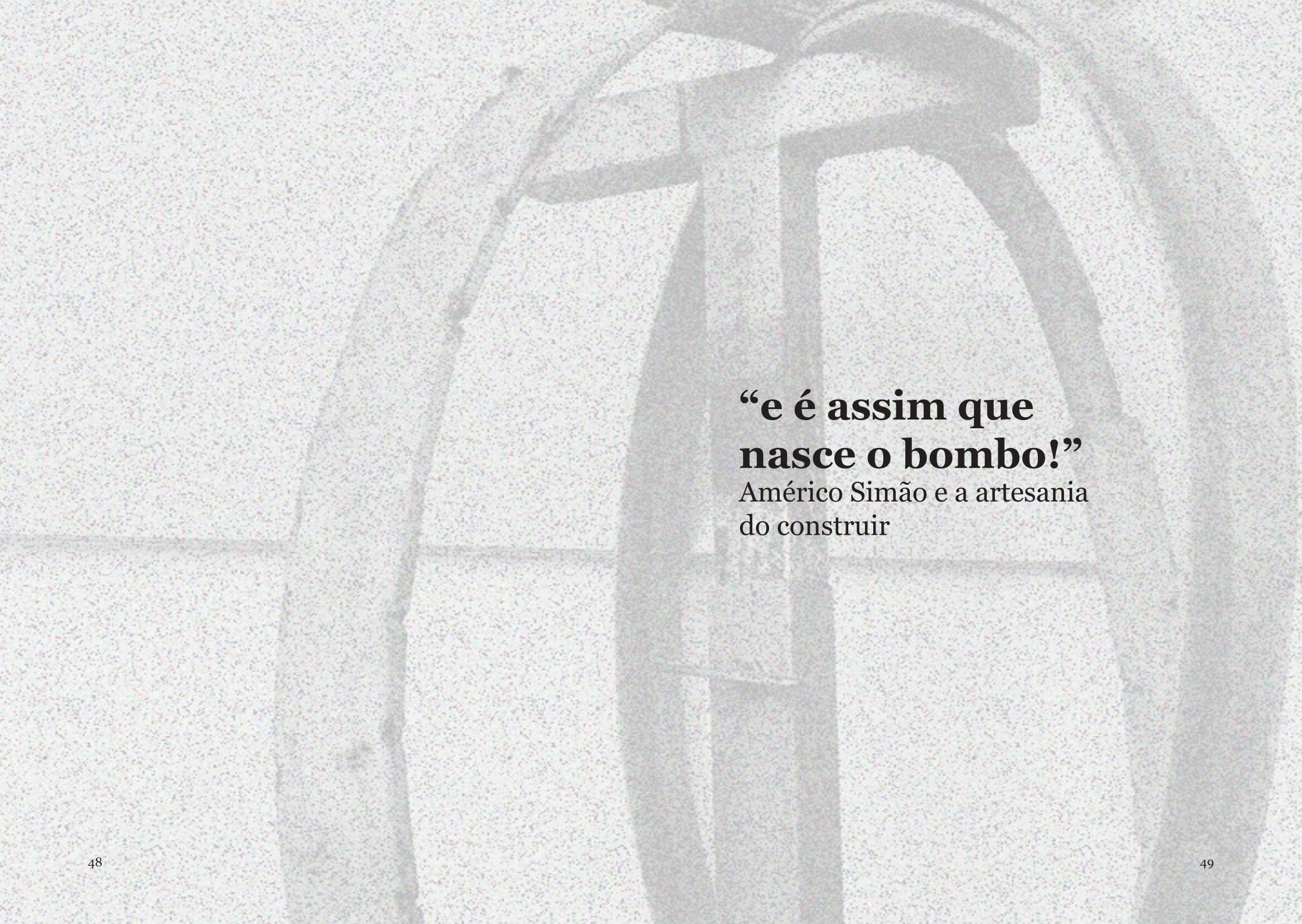
Henriques, Luís. 2019. “A presença do pífaro na paisagem sonora da Guerra da Restauração: as campanhas no termo de Évora em 1663,” in *IV FLAUTUÉ – Festival de Flauta Transversal – Livro de Resumos*. Universidade de Évora: Évora.

Monteiro, Maria Isabel Lopes. 2010. *Instrumentos e Instrumentistas de Sopro no Século XVI Português*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais apresentada a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Oliveira, Ernesto Veiga de. 2000 [1966]. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pedrasse, Carlos Eduardo. 2002. *Banda de Pífanos de Caruaru – Uma análise musical*. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, Brasil.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.



“e é assim que nasce o bombo!”

Américo Simão e a artesania do construir

O SOM QUE ESTREMECE O CORAÇÃO

I

Entro e avisto, ao fundo, no canto inferior direito, tiras de chapa metálica empilhadas verticalmente. Ao lado delas, cerca de quatro dezenas de bonés, recortes jornalísticos e fotografias emolduradas numa parede de tijolos cor de laranja. Em letras garrafais e a negrito, "O SOM QUE ESTREMECE O CORAÇÃO", impresso em folha branca não passa despercebido. Defronte às molduras, uma pequena mesa onde repousam diversos objetos: ferramentas, caixas de papel e latas de metal que outrora armazenaram produtos alimentícios e industriais. Arcos de silva recolhidos nos campos do arredor, ao lado de arcos de madeira já torneados, encontram-se sobre a alcatifa verde, onde também repousam paus que darão forma às maçanetas. Agregam densidade à sala mais dois equipamentos de maquinaria, a fieira e a calandra, de mais ou menos um metro e meio de altura cada uma. Elas estão encostadas à parede lateral direita, prontas para moldar as chapas que darão forma ao corpo dos tambores. Enquanto observo dispersos aqui e acolá bombos e caixas de variados diâmetros (alguns já com peles cozidas, com ganchos e cordas sisal por apertar), sinto o cheiro acre das peles de cabra no ar. Em contraste com esta intensa experiência olfativa, escuto um pombo engaiolado no exterior. O seu arrulhar, macio e intermitente, integra-se ao manto sonoro que um bando de pássaros tece pelos campos desta pequena freguesia do Fundão. É manhã de domingo. Estou em Lavacolhos, mais especificamente, na oficina de construção que Américo José Barroca Simão mantém no rés-do-chão da sua residência.

É neste reduto que este tocador e artesão guarda boa parte do material necessário à construção de bombos. É também aqui que presta serviços de reparação a clientes que vêm de fora do concelho, trata o material e inicia as diferentes etapas da construção. "– É daqui que sai o bombo verdadeiro!", assinala, satisfeito, o meu interlocutor, logo ao terminar a apresentação da oficina. É por esta razão que o episódio sonoro que o leitor tem em mãos inicia-se neste ambiente.

Na realidade, Américo tem também ao seu dispor outro local destinado à confecção. Refiro-me à Casa do Bombo de Lavacolhos. É nesse sentido que, já no final da manhã de observações etnográficas, depois de concluída a etapa de tratamento da chapa metálica,

dos ramos de silva, do escorrimento das peles de cabra e do acondicionamento em baldes de plástico na mala do veículo de Américo, nos deslocamos até o referido espaço museológico para continuar o engenho. Em resposta a dinâmicas de patrimonialização encetadas por agentes autárquicos do Fundão, Américo gere as fases da construção de modo a também dar uso à oficina que a autarquia instalou nesta "casa temática"[9] . Nos últimos anos, o artesão vê reservado praticamente todos os domingos para receber neste espaço interessados pela construção.

Situado próximo da estrada nacional que abre caminho até Lavacolhos, o edifício da Casa do Bombo serviu outrora de escola primária. Hoje, no seu interior, traços da cultura dos bombos estão anunciados logo no *hall* de entrada. Abrindo a porta para a minha entrada, consigo facilmente ler gravadas a tinta em armários de madeira as quadras poéticas da "Cantiga dos Bombos" que os tocadores entoam sempre que performam. Seguindo para a antessala, constato um conjunto expositivo de painéis com descrições organológicas, dos cenários de prática, do número de grupos ativos na região (são 14 pelo menos os aqui assinalados), bem como fotografias de músicos e folcloristas que durante o século XX documentaram os bombos. No corredor adjacente, localizo as ferramentas de Américo pousadas sobre uma bancada encostada à parede, sinal de que é ali que ele desempenha a *performance* da construção. Mais ao fundo, posso visualizar a "sala do *karaokê*", instalação tratada acusticamente, provida de sistema multimídia para reprodução de música, filmes e documentários, além de bombos e caixas à disposição dos visitantes que porventura queiram experimentá-los. Foi, portanto, nessas instalações que concluímos o registro da construção de um bombo.

Devo referir que esta não foi a primeira vez que estive na Casa do Bombo de Lavacolhos. Em dezembro de 2019, meses antes de eclodir a dramática pandemia do Covid-19, participei de uma sessão formativa ministrada pelo próprio Américo. Enquadrada nas ações do Programa EDP Tradições, confeccionamos pequenos bombos que seriam destinados à "Escola do Bombo", projeto implementado no regime de AEC (Atividades de Enriquecimento Curricular) ainda em curso em escolas do primeiro ciclo do concelho. Esta atividade propiciou-me uma introdução ao processo artesanal cujos detalhes pude agora aprofundar. Ciente do meu interesse, Américo não só voltou de bom grado a construir um bombo do zero, como participou ativamente do registro.

[9] As "casas temáticas" fazem parte da Rede de Casas e Lugares do Sentir, projeto com selo UNESCO que objetiva dinamizar freguesias do concelho através da criação de espaços museológicos. Aberta em 2009, a Casa do Bombo tem o intuito de preservar e dar a conhecer a arte do construir, o repertório e a prática de tocar bombos e caixas sobretudo por agrupamentos do concelho.

Explicando procedimentos, técnicas e materiais empregues; enunciando valores que sustentam determinações éticas e estéticas orientadoras de uma ideia de tradição em face, por exemplo, de recursos naturais do território (a utilização da silva ou das peles de cabra); ou ainda verbalizando memórias que iluminam personagens, contextos de prática e de aprendizagem, é a sua voz, articulada às sonoridades da construção, que confere profundidade etnográfica ao projeto.

Apesar de não ter figurado no áudio, recordo-me de como o construtor sublinhou que: "– Um bombo dá muito trabalho a fazer!". Esta expressão revela a imprescindibilidade do fator tempo. Por oposição ao *modus operandi* industrial, talvez resida aqui um dos pilares da sua artesania: a necessidade de longas margens de imersão temporal para produzir um bombo. O presente episódio consiste no recorte de ações que, na verdade, se desenvolveram em frações bastante mais dilatadas. O que ofereço é uma montagem sumarizada e cronologicamente ordenada da atividade de Américo. Como peças compactadas, devemos escutá-la como a condensação de um tempo, de uma técnica, de uma relação com a matéria e com a memória cultural que perdura pelo trabalho manual efetivado nas suas oficinas.

***

II

Apesar da "salvaguarda urgente" anunciada na candidatura "Construção de Bombos e Caixas no Concelho do Fundão" inscrita no Inventário Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial em 2022, se há bombos soando, ainda há quem os faça. O próprio fazer de Américo inscreve-se num ecossistema mais amplo de construtores que, durante as últimas décadas, mantêm o ofício vivo. No concelho do Fundão, eles já foram documentados em estudos como o de Giulia Maggiora (2017), que descreveu a prática de Joaquim Lobato (o "Ti" Joaquim, do Souto da Casa, já falecido), de Paulo Bernardino (o "Ti" Paulo, de Silvares, já falecido), de António Nunes dos Santos (Alcongosta) e, inclusive, de Américo José Barroca Simão. No documentário audiovisual de Karla Bach (2017), conhecemos a atividade que no seu tempo de vida desenvolveu Natalino do Rosário Alves, também na freguesia de Lavacolhos. Na lista de intervenientes compilada na candidatura ao PCI, ficamos ainda a saber da existência de Álvaro Pires Gonçalves (de Silvares), António Joaquim Estêvão (de Alcaria), Domingos Afonso Atalaia Fernandes (o "Ti" Domingos "Inverno", do Alcaide, falecido), Emílio Abrantes Figueira (do Salgueiro), Fernando Geraldes Brasinha (da Aldeia Nova do Cabo), Fernando Laranjo Brasinha (de Silvares) e João Faísca Barreiros (do Salgueiro).

O trabalho de Américo José Barroca Simão constitui uma contribuição central nesta história.

Natural de Lavacolhos, 47 anos à data do nosso encontro em dezembro de 2024, Américo Simão[10] é um dos construtores mais novos ativos no concelho. Ele descende de uma linhagem de tocadores com intensa participação no mundo dos bombos. Explicou-me que: "– O meu avô, o meu pai, os meus irmãos, o meu tio, todos tocamos ou todos tocavam no grupo de bombos... todos! Isto aqui vem tudo de geração por geração" (🎧 0:47). Não foram poucas as festas em aldeias do concelho onde pude observar, na posse de diversos conjuntos, instrumentos confeccionados por ele. O saber artesanal foi-lhe transmitido pelo falecido avô, Joaquim Simão, que construía bombos quando o ofício de pedreiro permitia. Ponderando sobre o desenvolvimento de Américo, três aspectos são oportunos para compreender a consolidação da habilidade: (i) a participação como tocador nos bombos da freguesia; (ii) a sua abertura à assimilação de um conjunto de valores imponderáveis, consensualmente partilhados por músicos, residentes e agentes autárquicos, que perpetuam uma ideia de tradição dos bombos na localidade; (iii) a natureza informal do processo de aquisição de conhecimentos e respectiva práxis de aprimoramento. Tomarei algumas linhas à volta desses tópicos.

Quem escuta Américo Simão na introdução do episódio, repara, pelo seu tom retórico, o íntimo vínculo que considera existir entre o tocar e o construir: "— E eu disse assim: então eu sou um tocador de bombo e não hei de fazer um bombo?"(🎧 1:15). Saber construir os instrumentos que toca, por isso, constitui uma espécie de alavanca que aciona e mantém o reconhecimento simbólico que hoje detém no terreno: Américo não é só conhecido como tocador (um bom tocador, aliás, dominando recursos expressivos, técnicos e protocolares como os de afinação), mas é tocador *e* construtor. Carrega, guardado no corpo, através de herança familiar e empenho prático pessoal, um saber que traz à vida objetos profundamente significativos nos processos de identificação cultural da comunidade.

Em segundo lugar, reflitamos sobre a valoração em torno da noção de tradição que sustenta a sua prática. Recordando o clássico Eric Hobsbawm (1983), importa assinalar que tradição só é tradição, porque é uma invenção. E assim o é porque ela é forjada por agentes singulares quanto por atores institucionais, cujos desígnios se projetam num determinado tempo e espaço histórico de modo a atender propósitos múltiplos. Tradição, nesse sentido, não é outra coisa senão um arranjo de forças claramente político. No referido contexto, vigoram algumas matrizes axiológicas imponderáveis: (i) a delimitação intransigente quer seja do número de *performers* integrando o conjunto de Lavacolhos (nove, em concreto), quer seja quanto à predileção de gênero, impreterivelmente homens; (ii) os contextos de atuação musical, atrelados ao calendário secular e religioso da freguesia e de localidades vizinhas; (iii) o repertório musical, em especial, "A Moda do Bombo", peça canônica acionada em toda e qualquer apresentação pública; (iv) e para o que mais importa neste texto, uma ética e uma estética do construir, moldadas por um conjunto de tratamentos, técnicas e formas de aplicação de recursos materiais.

"– Eu aprendi com o meu avô", foi o que Américo Simão expressou quando a nossa conversa entrou nos pormenores da artesania. Não precisei de maiores detalhes para perceber a natureza do processo: "– Aprendi porque eu estava ao pé dele e via o que ele fazia!". O construtor recorda que as primeiras orientações recomendavam-lhe confeccionar instrumentos de pequeno porte. A destreza para ampliá-los viria pouco a pouco. Viria com a prática. Isto permite-me interpretar o aprimoramento do meu interlocutor à luz das reflexões de Richard Sennett (2008), sociólogo que em *The Craftsman*, debruçando-se sobre os fluxos da cultura material, examinou a arte do artesão que aprende e "faz coisas bem". Crítico da ideia de talento inato como

[10] Doravante, referir-me-ei ao construtor como Américo Simão, o mesmo nome que carrega o seu tio também tocador dos Bombos de Lavacolhos. Sempre que preciso, apresentarei a distinção entre um e outro.

explicação para o êxito de determinada obra, este sociólogo sustenta que o construir pressupõe um processo progressivo de aquisição de habilidades que só pode ser bem sucedido se for através do ato repetido. Se, enquanto processo dinâmico, a progressão comporta paragens forçadas, ajustes inesperados, desistências e recomeços em face de atribulações sociais, emocionais ou financeiras, para Sennett toda e qualquer habilidade se desenvolve, desde o mais ínfimo intento, como uma prática incorporada. Num desafio à dialética que, segundo o autor, a História ocidental erigiu entre mente (depositária do pensar) e mão (que 'simplesmente' faz)[11], Sennett especula sobre a existência de uma "mão inteligente", nutrida epistemicamente por um saber que se forma pelo toque. O toque, ou melhor, a ponta do dedo que manipula ferramentas, utensílios e materiais no processo artesanal (estou pensando na manipulação da agulha de costura que cose a pele de cabra no arco de silva, no correr da corda sisal pelos ganchos metálicos, no torcer das peles para remover o excesso de água, no corte da tesoura que apara o pelo do animal) constitui uma espécie de canal sensorial de todo este processo. Da tentativa ao erro corrigido, o problema da coordenação motora porventura deficitária vai desvanecendo-se. Repetição após repetição, afina-se um orquestrar harmônico entre os membros do corpo. A mão com o pulso, o pulso com o braço. Entra em cena o olho e também o ouvido. Prática a prática, bombo após bombo. Como uma grande antena sensível, o corpo inteiro torna-se, portanto, protagonista da artesania.

[11] O desafio à dialética mente/mão é um assunto esmiuçado na primeira parte do referido livro. Trata-se de um tópico com implicações culturais mais amplas, mas que questiona, em seu âmago, o modo como o trabalho manual e o conhecimento prático foram historicamente desvalorizados em detrimento do trabalho intelectual. Ao sugerir que mão e mente são indissociáveis, Sennett postula uma visão holística do trabalho, considerando o artesão não apenas como mero executor de tarefas, mas um pensador criador que desenvolve inteligência a partir do toque, da repetição e do erro. Isso ressignifica o trabalho manual, tirando-o da esfera da subordinação à mente e atribuindo-lhe autonomia cognitivo-sensorial.

Américo Simão medindo a chapa metálica que dá corpo ao bombo.

Seria suficiente concluir, portanto, que o aprumo para este engenho é selado não só por vias mecânicas, mas também por uma práxis aprimorada cognitiva e sensorialmente ao longo do tempo; mas podemos expandir esta equação regressando a Richard Sennett. Já sabemos qual é a posição deste sociólogo relativamente à hipótese do talento inato. O que todavia não mencionei foi que inspiração e motivação também lhe parecem atributos desmanteladores da crença no congênito. E são precisamente as condições sociais que para Sennett fundamentam o alcance, a qualidade e a eficácia do engajamento de quem se mobiliza para construir uma obra. Ora, apontando os holofotes para a personagem lavacolhense, não é difícil identificar a força desse substrato: (i) Américo é natural e habita uma freguesia hoje autointitulada "Terra do Bombo", tal e qual constatamos na placa afixada na berma da estrada que dá acesso à freguesia, em discursos de músicos, de audiências e de atores políticos, ou ainda em representações veiculadas pela mídia e em produções literárias; (ii) Américo detém um capital simbólico de valor que, conforme expliquei, foi acumulado através da participação intergeracional de familiares; (iii) Américo é neto do construtor Joaquim Simão. Mobilizar-se para assumir o posto do avô que, nas suas palavras, "encontrava-se a fraquejar no fazer dos bombos", é revelador do comprometimento com a continuidade do ofício; (iv) o jogo político da musealização e respectivas dinâmicas *top-down* de patrimonialização

em curso no Fundão, requerem atores atuando no tabuleiro dramatúrgico da cultura. Américo executa o seu papel com entusiasmo, boa-vontade e disposição em receber todos os que queiram conhecer a sua arte; (v) apesar de não constituir a sua ocupação laboral primária (creio ter-me escapado pontuar que Américo é calceteiro, funcionário público da Câmara Municipal do Fundão), a artesania é também uma fonte de receita. Muitas das encomendas que recebe, inclusive, destinam-se a clientes cujas intenções de uso certamente transcenderão parâmetros mais ortodoxos da cartilha lavacolhense. Pelo menos no meu entendimento, este movimento de alargamento cultural poderia também ser visto como motivo de júbilo.

***

III

A narrativa do episódio respeita a cronologia da construção de Américo. A edição foi organizada em duas cenas que se desenrolam em duas oficinas. Incluí, como complementares aos eventos *in loco*, três momentos com voz *off* do próprio construtor: um na introdução, o segundo com a função de separador entre a mudança de oficina, e o último como fecho. São excertos da entrevista que realizei naquele mesmo dia. Operando como tapete de fundo, há três ocorrências musicais. Na primeira e na segunda, trata-se de uma pequena composição minha na qual orquestrei o padrão rítmico no bombo, duas linhas rítmicas no pandeiro mirandês percutido com escovas, e mais duas faixas nas quais percuto o meu porta-chaves sobre este membranofone. A terceira trata-se da *performance* dos Bombos de Lavacolhos que registrei na Mostra de Arte e Sabores da Maúnça, aldeia do Açor, freguesia do Castelejo, no dia 10/11/2024.

A construção do bombo tem início na residência de Américo. Seguindo a apresentação do espaço, o ouvinte vai reparar que o processo começa com o bater da chapa de zinco, mais concretamente, pela feitura das "bainhas" que o artesão molda em ambas as laterais da tira metálica. O construtor agarra então nos dois "arames", ou seja, nas duas tiras cilíndricas de ferro, para inserir uma em cada lado. Depois, introduzindo a chapa na fieira, máquina que lhe permite prensar horizontalmente as laterais, o arame é "entalado" e fica preso ao longo das bordas. O trabalho da fieira é essencial porque permite eliminar as bordas cortantes da chapa, evitando, assim, que a pele possa romper-se em função do atrito com o zinco. Em seguida, a folha de zinco é inserida na calandra, máquina que é operada com uma alavanca giratória, e que produz "– O redondo do bombo". O corpo em formato cilíndrico do tambor fica desta forma moldado. O próximo passo consistirá em trabalhar as varas de silva (🎧 6:00), planta de nome científico *Rubus Ulmifolius*, cuja presença, largamente abundante nos campos arredores, Américo destaca: "– A nossa fortaleza aqui é a silva!". Uma vez recolhidas, o artesão remove todas as folhas com uma faca, que também será utilizada para remover os espinhos ao longo do caule. Depois, ela é arqueada e pregada nas duas extremidades para manter o formato cilíndrico. São necessários dois arcos, um onde será cosida a pele do lado direito do tambor e outro no qual será cosida a pele do lado esquerdo. As peles de cabra se encontram a demolhar no exterior da oficina. É precisamente para lá que então nos dirigimos.

De dentro de um tanque de pedra mantido ao nível do solo, o construtor retira primeiro uma pele e depois a outra. (🎧 8:02). O cheiro é acre. Assim como a primeira, a segunda pele será torcida uma segunda vez e aguardará, dependurada em um estrado de madeira, o esvair das gotas. Elas serão então acondicionadas num balde de plástico, que por sua

vez será finalmente carregado e depositado na mala do veículo. Estamos prontos para partir rumo à Casa do Bombo onde ele dará continuidade ao processo.

Na oficina do museu, cuja acústica o ouvinte certamente perceberá como mais reverberante, Américo se prepara. Ele começa afiando a faca e depois posiciona a pele sobre "o redondo" do bombo, destacando a importante ressalva de manter a parte com o pelo no sentido interno ao da chapa. Com um pedaço de madeira atravessado de lado a lado, sobre o qual repousa um tijolo cujo peso atua na estabilização da peça, o construtor corta o excesso de membrana antes de "entalar" (prender), com uma ferramenta de metal, a pele à volta do arco de silva. Isto lhe permitirá coser a pele de animal com uma linha de sapateiro. A tesoura que mantém na mão direita vai entretanto extraindo em paralelo o pelo que considera existir em excesso, porque o bombo, se: "– Ao fim do processo estar quase terminado, se tiver lá cabelo, não dá tanto som". Segue-se então a moldagem do arco de madeira, cujas extremidades serão manualmente acopladas com rebites encravados em orifícios feitos com a pequena furadeira elétrica. Assim que prontos, os arcos poderão repousar sobre as peles cosidas nos arcos de silva, ambos já encaixados em cada face do tambor.

Aproveitando o estado avançado desta descrição, gostaria de destacar um aspecto em particular. Talvez seja o método e o resultado da cosedura das peles de cabra no arco de silva um dos marcadores mais evidentes da natureza singular desses tambores. Uma vez que Américo "entala" e cose a pele nos arcos de silva sobre o molde da própria chapa, cada arco será compatível única e justamente com o molde sobre o qual foi concebido. É verdade que, sabendo que o construtor possui pleno conhecimento das medidas e quantidade de material para confeccionar diferentes dimensões de instrumentos, o leitor poderia inferir que um arco com pele cosida de tamanho X naturalmente serviria para outro bombo de tamanho X. Não necessariamente. No caso que destaco, apesar de sutis, as variáveis podem ser apreendidas, por exemplo, no quesito espessura de peles, no contorno, saliência ou textura de cada caule da silva, ou até mesmo no martelamento que molda as bordas da chapa metálica. Pode soar como lugar-comum, mas a perfeição da artesania reside justamente em não estar totalmente imune às disformidades dos próprios materiais. Como contraponto, pensemos na produção industrial, em que a qualidade e aprovação de cada obra dependem da concordância intransigente com o modelo prévio. No caso de Américo, o desvio sutil é singularidade. Cada tambor é um tambor.

Américo Simão trabalhando na oficina da Casa do Bombo de Lavacolhos.

Regressemos à confecção porque ainda me falta explicar os ganchos metálicos. Para o pequeno protótipo que confecciona nesta sessão, serão seis os ganchos dispostos pelos dois arcos. " – O primeiro gancho [...] tem que ser [posicionado] na união [do arco] da madeira, se não for, está sempre a escorregar". São eles que suportarão a corda sisal, que será traçada em duas voltas pelo bombo. No final da primeira volta, Américo emprega um nó de segurança; a segunda volta, na verdade, é que permitirá tensionar o instrumento e efetuar o que o construtor designa como "afinação do bombo". Afinação nesse contexto é um conceito atrelado tanto à fisicidade do aperto e pressão que se sente nas mãos durante o encordoar, quanto uma avaliação de ordem acústico-afetiva da ressonância que o tambor produzirá pelo espaço. Está longe de tratar-se de equiparações a sistemas de alturas pré-determinadas como o vigorante no domínio da *Art Music*.

Em tom de desfecho, Américo não poderia ser mais claro: "– E é assim que nasce o bombo!". O processo, enfim, está terminado (🎧 16:46). Observando Américo que ainda paira com o bombo a tiracolo e maçaneta na mão direita, compreendo que já posso me encaminhar para desligar os gravadores.

***

IV

À exceção das poucas fotografias que o leitor encontra neste documento, e sem esquecer, é claro, que este escrito é ele próprio um mecanismo de elucidação, o presente projeto tem no seu âmago a intenção de escutar a construção do bombo.

Os áudios da construção foram gravados ininterruptamente durante todas as fases do processo. Sob a minha alçada, mantive um gravador de mão, locomovendo-me pelo espaço. Monitorava a gravação através de fones de ouvido, podendo ajustar o ângulo e a direcionalidade da captação. Na blusa que trazia vestida, afixei um microfone de lapela para captar a voz de Américo enquanto ele trabalhava. Na pós-produção, tendo sincronizado as duas fontes de registro, procedido à limpeza e equalização dos áudios, joguei com a mistura para enfatizar ou atenuar volumes consoante a ação. O lapela privilegiou o discurso oral. Os demais sons ambientais (dos espaços internos e externos, das mãos do construtor e da maquinaria) provêm do gravador portátil. Em algumas ocasiões, ambas as fontes foram somadas para realçar camadas cujo destaque avaliei propiciar um melhor esclarecimento ao ouvinte.

Por outro lado, apesar das conveniências que o editor de áudio encontra hoje nos variados recursos de pós-produção, quero assinalar que um projeto de cunho etnográfico como este não ficou imune a circunstancialidades acústicas do terreno[12]. Tomemos como exemplo concreto a cena do demolho das peles de cabra (🎧 7:51 – 9:24). Empregando filtros do iZotope, certamente seria possível atenuar ou remover por completo o ruído do avião que precisamente no momento do escorrer d'água sobrevoou, a centenas de metros de altura, o local até então 'silencioso' onde eu e Américo nos encontrávamos. No meu entendimento, maquiá-lo implicaria a reificação de uma sonoridade rural ideal: refiro-me a uma concepção essencialista, acredito poder avaliá-la nesses termos, que a antevê antes de tudo como silenciosamente pacífica, orquestrada mormente pela atuação de fontes sonoras animais e vegetais autóctones, climatérica (a chuva ou vento), interposta, vez e outra, por fontes sonantes de trabalho agrícola, ou ainda pelo burburinho de expressões festivas coletivas humanas sazonais. É evidente que este tipo de valoração ancora-se na percepção do seu oposto. Posso eu mesmo confessar-me enrodilhado nesta teia de ambiguidades. Sempre que retornava do meu trabalho no concelho do Fundão, o desembarque no Terminal de Autocarros de Campanhã ecoava no

[12] Por cunho etnográfico aqui, quero reportar a predileção da minha parte por não solicitar ao construtor a repetição de atos do seu trabalho em prol de captação acústica ideal.

meu corpo a densidade acústica da urbanidade em que vivo. Deslocando-me por entre o soar de pneus, buzinas e motores de camionetas em trânsito, altifalantes comunicando atrasos, partidas ou chegadas, malas em arrasto e passageiros alvoroçados com sacos e telemóveis à mão, Lavacolhos regressava-me à memória. Dirigindo-me à casa de banho do primeiro andar, recordava-me, pensativo, daquele silêncio. Escrevia algumas notas no meu telemóvel – "sinto-o sossegador", revejo, agora, frase solta na aplicação para escrita – mas, num ímpeto de inquietação, admito que também me recordava de John Cage (1961), em particular, de como seria escusado repetir o seu famoso experimento na câmara anecoica. Para o leitor menos familiarizado, não só quero aludir à inexistência do silêncio, como incidir sobre a naturalização da sua concepção nos termos acima descritos, de maneira a conjeturar sobre o impacto que ela pode ter na postergação de um senso de guetização, de enclausuramento de populações e territórios do interior, face à indelével dinamização de um mundo pós-moderno, desperto e interligado, dotado de fluxos tenazes dos quais parece difícil escapar. O soar do avião, assim, se problematizado à luz crítica do escutar, certamente daria azo a boas reflexões sobre representações da ruralidade na contemporaneidade. Contento-me neste projeto em demarcar a sua presença por vias do áudio, reiterando o tom provocativo que convoca futuras reflexões sobre ecologia sonora, território e comunidade.

Em modo de conclusão, algumas palavras sobre os sons do fazer de Américo. "Escutar a construção do bombo", foi isto o que mencionei como cerne deste episódio. Pois bem, há muito por onde desenvolver aqui. Regressemos à oficina do construtor, amparados, agora, numa invocação a Steven Feld (2020), por uma leitura acustemológica. Conforme acredito que o leitor experienciou, a oficina é um espaço dinâmico, vivo e bastante ressonante. Mas imaginemos hipoteticamente um forasteiro, de passagem rápida por Lavacolhos, alheio a todo significado afetivo, político e cultural cujos tambores locais estão completamente impregnados. Compreendo que ouvindo a oficina à distância, o som do desfolhar e do pregar da silva, do pregar do arco de madeira, do demolhar da pele de cabra, do martelar pungente na chapa de zinco, possam lhe soar como pinceladas demasiado abstratas, intromissões desconexas no ambiente idílico de uma aldeia localizada no topo de uma colina – ou, quando muito, reflexões de algum trabalho agrícola. Aproximando-se da oficina, porém, ele vai ouvir mais detalhes; imergindo, ele vai escutar e poder verdadeiramente indagar. Vai então conhecer. Abrindo os ouvidos aos sons que ali ecoam, e na presença do artesão, o forasteiro poderá captá-los como a projeção vibrátil de uma memória sensível, que perdura no ar, que atravessa o tempo e que continua compondo a história social de lugares, de gentes e de manifestações do seu patrimônio expressivo. Por outras palavras, poderá entendê-los como a materialização sônica de uma relação que estabelecem passado, presente e futuro.

Regresso imaginariamente uma última vez à oficina. Sem conseguir escapar ao ranger da maquinaria, reescuto a voz de Américo elucidando a chapa zincada, a fieira e a calandra, os processos técnicos que deseja ver preservados. A dada altura, ele reitera em tom de síntese: "– Tudo aqui é feito tal e qual na época do meu avô!". É evidente que, patente nessas palavras, interpretamos as ações de Américo afetivamente ligadas ao respeito à memória de Joaquim Simão. No entanto, seria omisso deixar de reconhecer que, nos dias que correm, as ações artesanais também reverberam desígnios fomentados por enquadramentos institucionais. Tais políticas incidem sobre a identificação, a validação e o impulso não apenas daquilo que vale a pena resguardar, mas também de quem o faz e de como isso é resguardado. No concelho do Fundão, a construção de bombos e caixas está desde fevereiro de 2022 inscrita no Inventário Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial[13]. É nesse sentido que me parece impossível desvincular completamente o fazer bombos e caixas de tensionamentos desencadeados pelo desejo de uma moldura de representação imagética, materialística e sonora do patrimônio musical impressa de cima para baixo. Sem querer desvalorizar a dimensão afetiva que sustenta o compromisso sincero de Américo, o trocadilho impõe-se: tradição é, antes de tudo, construção. Escutar o tambor que soa, dentro ou fora da oficina, é um modo de regressar àquela conjuntura inicial, especial e única, em que matéria, gesto artesanal e memória sensível se entrelaçam para possibilitar o singular trabalho de quem põe literalmente mãos à obra.

[13] Candidatura intitulada "Construção de Bombos e Caixas no Concelho do Fundão".
(Disponível em https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/anuncio/38-2022-179670987. Acedido em maio de 2025).

REFERÊNCIAS

Bach, Karla. 2017. *Bombos de Lavacolhos – O som que estremece o coração*. Vídeo documentário disponibilizado no YouTube: (https://www.youtube.com/watch?v=JiM_aXwGZcQ&t=21s).

Cage, John. 1961. Silence: *Lectures and Writings*. Hanover: Wesleyan University Press.

Feld, Steven. 2020. "Alternativas Pós-Etnomusicológicas: a Acustemologia." *PROA: Revista de Antropologia e Arte* 10(2):193–210.

Gravito, Carlos. 1997. *Os Bombos de Lavacolhos – Aspectos Rituais*. Fundão: Câmara Municipal do Fundão.

Hobsbawm, Eric. 1983. "Introduction: Inventing Traditions." Pp. 1-14 in *The Invention of Tradition,* edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press.

Maggiora, Giulia. 2017. *La pratica del bombo nel Concelho do Fundão (Beira Baixa, Portogallo)*. Tesi di laurea in Etnomusicologia, Universita di Bologna, Bologna.

Sennett, Richard. 2008. *The Craftsman*. New Haven & London: Yale University Press.

festa, tradição e tambores

uma etnografia dos Bombos de Lavacolhos no Santo Amaro

I

"– Pode estacionar o carro aí, são emigrantes, estão fora!", disse a transeunte, depois de responder à minha pergunta sobre a localização do Centro de Convívio. Faço marcha atrás, dou um e outro ajuste no volante, e tenho, enfim, o veículo aparcado junto às janelas verdes do rés-do-chão de uma moradia de dois pisos, defronte à Igreja Matriz, no centro da freguesia de Lavacolhos. São duas e meia da tarde. A essa hora, em razão da disposição das casas coladas umas às outras, o sol não bate no pequeno adro que se forma defronte ao templo. Visto um casaco assim que saio do carro. Não é só a sombra que acentua o frio deste 14 de janeiro, mas principalmente o vento. O vento, aliás, foi também por causa dele que vim parar aqui. Alguns quilômetros antes, ainda na estrada nacional, ouvi o que me pareceu ser a projeção de música em alto e bom som. Ao abrir o vidro do carro, ela se tornava mais clara, apesar de periodicamente desvanecer como se estivesse a derreter pelos campos à volta. Em sintonia com o balançar dos arbustos à beira da estrada, ela ressurgia nítida e convidativa. "Se há música, há festa", pensei. É atrás dela que sigo.

Passo então defronte à Casa do Bombo. Na bifurcação mais abaixo, opto pela esquerda e desço a Rua do Adro. A malha de construções vai-se estreitando pouco a pouco. Em marcha mais lenta sobre o piso de paralelos, consigo observar melhor as casas, muitas delas desocupadas e em visível abandono. É também neste momento que identifico o ponto de emissão sonora. O altifalante no topo da torre da Igreja Matriz transmite a música pimba que agora se espalha pela aldeia sem oscilações. É precisamente aqui que tenho o carro estacionado.

A indicação para o Centro de Convívio revelou-se certeira. Descendo as escadas de pedra em frente à Igreja Matriz, cerca de trinta metros adiante, chego ao largo da Capela do Divino Espírito Santo. Ali, troncos de árvores empilhados na zona descoberta adjacente servirão mais tarde para acender uma fogueira na noite gélida que se avizinha.

Uma das construções do largo é justamente o Centro de Convívio. Diferentemente do que relatam as memórias de alguns interlocutores mais velhos — que recordam a Festa de Santo Amaro realizada em garagens de residências locais — hoje é neste espaço que se encontra o epicentro da celebração. É no seu amplo salão que a população se reúne tanto na noite de véspera, a 14 de janeiro, como no próprio dia do santo, a 15.

Placa na estrada de acesso à freguesia.

Ainda é relativamente cedo. Dou-me conta disso porque, à exceção de um ou outro indivíduo que entra no salão com caixas de plástico, sacos de comida e equipamentos de cozinha, quase não há movimento no exterior. Além da transmissão de música, o ambiente sonoro é composto pelo lânguido piar dos pássaros e pelo ruído de maquinário, intermitente e distante.

Numa conversa telefônica com Luís Matos, festeiro cujo contato me fora facultado por Paulo Barbosa, atual presidente da Junta de Freguesia de Lavacolhos, obtive a informação de que a afluência de participantes só se faria notar depois das 16 horas. É fácil perceber porquê: sendo terça-feira, muitos ainda se encontram a trabalhar. Decidi chegar mais cedo para testar os gravadores, tirar fotografias, percorrer sem pressa as ruelas da povoação e, enfim, observar o terreno acontecer.

Alguns frequentadores começam a aparecer quando o sol começa a cair. No interior do Centro, bebendo minis ao balcão do bar, perguntam se os tordos, iguaria típica desta festa, já estão em preparação. Outro grupo de homens mobiliza-se para acender a fogueira no exterior. Seguindo-os, observo que fêveras, tiras de porco e alguns enchidos são transportados num recipiente até ao tonel que, colocado junto à porta lateral de

acesso à cozinha do salão, funcionará como churrasqueira noite adentro. O aroma da carne assada mistura-se com os primeiros sopros da fogueira. Faz-me pensar que, se o inverno em Portugal tivesse um cheiro, seria justamente o de lenha queimando.

Um carro estaciona junto à porta de entrada do salão. Pelos objetos que três homens retiram do veículo, percebo que é o Ruben da Concertina quem acaba de chegar, ao lado do colega que o acompanhará na atuação. Sigo o seu movimento. No interior do edifício, sento-me numa das mesas ainda vazias, peço uma garrafa de Água das Pedras, um prato com tiras de porco e pão, e observo a montagem do equipamento.

Eles trazem um teclado, que colocam sobre um tripé, dois microfones, uma coluna e duas concertinas, que por enquanto permanecem pousadas sobre os respectivos cases. "– Hey teste, som... teste, som...", anuncia um dos músicos. Ouço alguma microfonia indesejada, seguida pela projeção de uma base de bateria sintetizada. Terminados os ajustes, a dupla pega nas concertinas e aproxima-se dos ainda poucos presentes, cerca de quinze pessoas, na sua maioria homens com mais de cinquenta anos que riem, gesticulam, bebem cerveja e petiscam. Dá-se então início a uma desgarrada. No exterior, foguetes lançados ao céu, somados à música mecânica agora transmitida pelos altifalantes posicionados à entrada do Centro, complementam os aplausos quando a atuação da dupla termina. É assim que começa a festa de Santo Amaro. Com alguma surpresa, não identifico sinal dos bombos.

***

II

Em Portugal, as festas constituem fenômenos já abordados pela etnografia. Conforme explicam Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Susana Moreno Fernández (2019:45):

> Festa em português e *fiesta* em espanhol são termos genéricos que designam diversas práticas festivas, desde festas de aniversário privadas até celebrações públicas, religiosas e seculares [...]. As festas públicas são eventos complexos, dinâmicos e ritualizados que mobilizam comunidades e atraem visitantes. [...] são celebradas em áreas rurais ou urbanas; algumas são seculares ou religiosas, mas muitas misturam ambos os componentes. O patrocínio e a organização geralmente envolvem uma ou várias entidades, como governos locais, representantes comunitários, a Igreja, associações voluntárias e, mais recentemente, organizações turísticas e os media. [...] Muitas festas públicas são contextos privilegiados para a interação social, a devoção religiosa, as transações econômicas, o poder e a política[14].

Nos últimos anos, um conjunto de estudos tem abordado o tema. Julieta Silva (2013), por exemplo, documentou a Festa de São Brás, levada a cabo em fevereiro no lugar dos Montes, distrito da Guarda, onde atuam grupos musicais compostos por bombos, caixas, flautas, acordeões e concertinas designados como maltas. À luz da noção de ritual de Victor Turner, a autora discutiu o papel da música no processo de reatualização de manifestações expressivas locais. António Ventura (2015), por sua vez, abordou as dinâmicas da Festa da Santa Bebiana, realizada na primeira semana de dezembro na Vila do Paul, Covilhã, interpretando-a como alternativa cultural num contexto de globalização massiva, cuja agência demonstrada pelos organizadores extrapola desígnios históricos associados a autoridades políticas ou acadêmicas. Jean-Yves Durand (2017), procurando compreender as continuidades, reinvenções e processos de reiteração, incidiu sobre as Festas Nicolinas, que se realizam em finais de novembro na cidade de Guimarães, por rapazes do ensino secundário; enquanto Hugo Castro (2017) retratou o papel central e os repertórios de bombos e caixas executados nesse contexto. Sheila Nunes (2021), num outro enquadramento, reportando-se à Festa das Cruzes na Aldeia da Venda, Alandroal, documentou a ação de "mulheres ativistas" que lutam pela manutenção da memória e da herança cultural local. Em conjunto, esses estudos demonstram como as festas constituem espaços de negociação entre tradição, sociabilidade e *performance* musical. Tendo em conta as suas especificidades, a celebração de Santo Amaro em Lavacolhos enquadra-se no perfil descrito por esses autores.

[14] Tradução do autor.

Flyer de divulgação disponibilizado na página do Facebook da Junta de Freguesia de Lavacolhos.

Apesar de pouco documentada, a Festa de Santo Amaro integra, juntamente com a Festa do Divino Espírito Santo (cuja edição de 2025 decorreu em junho) e com a Festa do Senhor da Saúde e Mártir São Sebastião (realizada sempre no terceiro fim de semana de agosto), os festejos que a comunidade de Lavacolhos cultiva ao longo do ano. Entre elas, talvez seja a mais "íntima", expressão frequentemente utilizada pelos meus interlocutores para se referirem ao número reduzido de participantes, à curta duração da celebração (a noite de 14 de janeiro e o dia 15) e à gama relativamente limitada de atividades programadas (cf. cartaz acima).

Para além de pequenos cartazes fixados em murais e cafés e da versão digital divulgada pela Junta de Freguesia nas redes sociais, a Festa de Santo Amaro não costuma ser anunciada em outdoors pelas estradas do concelho, nem recebe cobertura mediática significativa. Por não integrar o circuito de eventos com forte participação turística (como o Festival dos Chocalhos, em Alpedrinha), visitantes com este perfil são raros, para não dizer inexistentes. Seria, contudo, incorreto presumir que, por essas razões, ela tem menor relevância. A mobilização da comunidade revela o contrário.

Em primeiro lugar, a festa só acontece porque existe preparação prévia. Todos os anos, em estreita ligação com a Igreja, forma-se uma comissão composta por homens e mulheres com ligação à terra, responsável por dar vida ao evento. A logística envolve assegurar quantidade suficiente de comida e bebida para vender aos participantes, adquirir e armazenar foguetes, preparar a seleção musical, contratar músicos para animar o baile da noite de véspera e garantir mesas e bancos para as refeições no salão. A comissão articula ainda com o pároco a missa e a procissão em honra de Santo Amaro, bem como com os bombos a sua participação no cortejo de encerramento. Cabe também executar tarefas práticas nos dias da celebração: confeccionar os alimentos (churrasco de porco, bifanas, queijos e enchidos, caldo verde, batata frita, rissóis, filhoses e tordos), atender ao balcão e às mesas, gerir as receitas provenientes das vendas, assegurar a limpeza do salão e da zona exterior, garantir lenha para a fogueira e pagar aos músicos. Compete-lhe ainda controlar a transmissão de música pelos altifalantes e participar da eucaristia, da procissão solene e do cortejo.

Em segundo lugar, podemos perspectivar a festa como um momento em que a comunidade expressa um compromisso de devoção histórica, num contexto social de acentuado decréscimo demográfico. Como demonstra Carlos Gravito (1997:32) em trabalho que explorarei aprofundadamente mais adiante, a reverência ao santo aparece registrada já em meados do século XVIII:

> Datando de 20 de abril de 1756, as minutas Paroquiais do Padre João António, [...], descrevem Lavacolhos como sendo uma pequena aldeia dedicada a Santo Amaro, da vigararia do Castelejo e pertencendo a "El-rei, nosso Senhor". A sua igreja é mencionada no centro da povoação e, segundo a descrição, um altar era dedicado a Santo Amaro e dois, colaterais, eram dedicados, um às Almas, o outro, à Virgem do Rosário.

Se, em 1970, com base em dados do Instituto Nacional de Estatística, Gravito indicava uma população residente de 370 indivíduos, os Censos de 2021 registram 180 habitantes. Dos 163 respondentes à pergunta acerca da inclinação religiosa, a pesquisa revelou que 155 identificavam-se como católicos. A celebração em honra do padroeiro constitui, por isso, uma oportunidade para que a comunidade expresse, em atos performativos, aquilo que a estatística capta em números: trata-se de um compromisso transmitido de maneira intergeracional.

Importa recordar, no entanto, que a expressão de religiosidade nesta festa não tem caráter exclusivista. Como discuti noutro lugar (Wink 2023), apesar do forte pendor devocional, festa só é festa precisamente porque admite a fluida transição entre comportamentos, ações e circunstâncias de natureza sacra e secular. Os participantes conhecem bem os mecanismos dessa coexistência, estando cientes das permissibilidades, restrições e negociações nas diferentes fases.

Tudo começa na noite de véspera, dia 14, com o jantar-baile no Centro de Convívio. Com exceção do cartaz fixado provisoriamente no vidro da porta de entrada do salão, diria que referências quer ao padroeiro (como ornamentos, imagens ou estátuas de Santo Amaro) quer a outros ícones católicos são inexistentes no espaço. A ocasião é na verdade propícia para mexer o corpo, a solo ou em pares, numa pista de dança improvisada. Muitos bebem vinho tinto ou cerveja enquanto a dupla contratada para animar o encontro incentiva a mobilização do corpo. A música que executa tem a sua especificidade: é simultaneamente instrumental e cantada (com texto). O repertório constitui-se sobretudo por temas do cancioneiro popular e por peças do universo "pimba", entre as quais encontram-se "Carimbó do José Malhoa", de José Malhoa, "A Minha Febra é Boa", interpretada por Joana, "É o Português", de Toka & Dança, "Bandida", de Sérgio Rossi, e "Chapéu de Palha", interpretada pela Bandalusa. O público interage com os músicos, dirigindo-lhes pedidos de canções que, quando reconhecidas, costumam ser prontamente atendidas. É por essa razão que a dupla não obedece a um *setlist* previamente definido.

Quem não dança, permanece sentado nas mesas dispostas junto às paredes ou em pé à volta da pista, com bebidas em mãos. Poucos são os que se aventuram a sair do recinto. Quem o faz geralmente instala-se no alpendre do salão ou à volta da fogueira, situada alguns metros mais abaixo, regressando logo que terminam os cigarros. O frio da noite de Santo Amaro, aliás, funciona ele próprio como impulsionador do aglutinar da comunidade.

Mais tarde, já de madrugada, dinâmicas festivas avançam para outros microterritórios. Os mais resistentes poderão "percorrer as adegas", expressão que designa o deslocamento a determinadas casas para consumir o vinho armazenado e oferecido pelos anfitriões. Por não ser publicitada, tal atividade é um bom exemplo do caráter reservado de determinadas ocorrências: só aqueles que sabem quando, onde e quem é que abre a casa é que tomarão partido. Apesar de eu não ter estado presente, relatos de interlocutores aludiram-me que muitos podem estender-se de casa em casa até o amanhecer, num registro convivial informal marcado pelo consumo de comida, bebida e música.

Para quem se levanta da cama cedo, o dia do padroeiro inicia-se languidamente. Feixes de sol cintilando no adro defronte à igreja, realçados sobretudo pela ausência de nuvens, de rajadas de vento ou até mesmo das vozes eufóricas que há algumas horas teciam o ambiente acústico, pintam agora um cenário de tom quase que celestial. E é justamente a presença de música que, uma vez mais, prediz o tom da atividade porvir.

Do altifalante da torre, ecoam salmos e cânticos litúrgicos. Aproximo-me com os ouvidos atentos e sinto como a freguesia inteira parece ser inundada pela presença vibrátil da igreja, materializada em ondas sonoras que se estendem por todo o território. Ao mesmo tempo que convoca os moradores, funcionando como uma espécie de despertador que os impele ao templo, a sonoridade ajuda a inscrever no ambiente um ansiado humor comportamental. Nessa fase, enquanto os salmos ecoam, quem se aproxima da igreja não fala. Sussurra. Cumprimentos são trocados com muito menos fragor do que há algumas horas. O semblante dos presentes torna-se mais sério, os movimentos mais contidos, e alguns indivíduos seguram os chapéus nas mãos.

O silêncio e a discrição, em grande medida autoimpostos, coadunam-se neste contexto com a forma respeitosa esperada de participação na *performance* venerativa. Sem a intenção de abrir outras frentes de investigação, este fenômeno suscita questões sobre as formas pelas quais instituições religiosas operam mecanismos de controle, inibindo comportamentos sociais através da dissuasão de determinadas atividades. Lorenzo Ferrarini (2020), em estudo sobre o festival da Madonna del Pollino, em Basilicata (Itália), demonstrou como o clero engendrava micropráticas de poder para controlar a interação entre fiéis[15] . Ferrarini explicou que este controle materializava-se precisamente no domínio do acústico, manifestando-se na restrição ou disciplinarização da produção de som (de música, dos convívios, das conversas) no espaço sob jurisdição da Igreja.

Retornando a Lavacolhos, observamos que é por volta das 10h20 da manhã que a chegada dos fiéis se intensifica. Constituída sobretudo por adultos de meia idade e idosos, a assembleia entra no templo sem pressa. A música no exterior cessa de repente. Assim mesmo: abruptamente. Só os pássaros gorjeiam. O ranger dos bancos de madeira é que finalmente rompe o silêncio. Os presentes levantam-se. Ao fundo, próximos do altar, homens e mulheres iniciam a entoação de um salmo para anunciar o pároco, que entra e prepara-se para falar. Novo silêncio. Diante do altar, o padre então saúda os presentes, recordando o caráter especial da eucaristia. No decorrer da homilia, menciona episódios da vida de Santo Amaro, popularmente conhecido como o "santo das enfermidades" e, em suas palavras finais, fornece informações sobre os próximos passos da celebração, ajudando a coordenar a saída da imagem do santo da igreja. O coro entoa novo salmo. Boa parte dos fiéis já se retirou. No exterior, observo que o número do público é agora maior. Aqueles que não compareceram à missa vieram para a procissão.

[15] Ele escrutina em particular três micro práticas de poder no santuário de Pollino: 1) a demarcação do espaço pela igreja para classificar determinados sons como barulho; 2) o encorajamento de uma experiência passiva do som visando criar "ouvintes éticos"; 3) a instalação de câmeras de vigilância e equipamentos sonoros (colunas de som) para sobrepor a missa, o sermão ou canções religiosas às práticas sônicas (conversas, interações, atos com instrumentos musicais) dos peregrinos acampados.

Com cerca de um metro e meio de altura e adornado por flores e fitas vermelhas na base, o andor com a estátua do santo deixa a igreja, transportado por quatro homens que o sustentam sobre os ombros. O pároco e duas filas de fiéis posicionam-se imediatamente atrás. Lenta, mas firmemente, a procissão inicia o percurso pelas vielas em redor da igreja. O caráter sacro-solene do momento é reforçado pela *performance* do pároco, cuja voz, ao contrário da dos devotos, é amplificada por um microfone que ele mantém conectado a uma pequena coluna portátil carregada a tiracolo. Os fiéis mantêm-se atentos e responsivos. Respondem em uníssono às invocações de Ave-Marias, Pai-Nossos e à evocação do nome do padroeiro.

Os passos são lentos, mas seguros. Têm ritmo. O calçamento de pedra, em conjunto com as paredes das casas que ladeiam as vielas, acaba por amplificá-los. À exceção do responsório, poucos se põem a falar. À medida que o andor se reaproxima do ponto de partida, o silêncio aumenta. Ouvimos passos. São vagarosos. Chegando ao adro em frente ao templo, a procissão começa a dispersar-se. A solenidade termina com a devolução da imagem, que é acompanhada pelo pároco e por meia dúzia de fiéis. Do lado de fora, o ambiente muda rapidamente. O volume das vozes aumenta, as conversas tornam-se mais vivas. Enquanto alguns partem de regresso às casas para o almoço, outros dirigem-se ao Centro de Convívio para um aperitivo. Acompanho esses últimos.

O início da procissão.

Já todos podemos ouvir novamente música pimba do altifalante. É José Malhoa, cantando o seu "Carimbó". Parado junto às cinzas que a fogueira da noite anterior produziu, reflito sobre a capacidade que a música tem de ajudar a esculpir o ambiente e orientar formas de participação social. Tenho, no entanto, as minhas divagações interrompidas justamente pela percepção de um novo som. Não é de fonte mecânica. São estrondos, intermitentes, provenientes do interior do salão. Aproximo-me. Através do vidro da porta, vejo crianças com maçanetas nas mãos e sorrisos no rosto. Há adultos à volta. Muitos gravam com telemóveis os pequenos que percutem bombos verdes, pousados próximo ao balcão do bar. Eis, enfim, os tambores de Lavacolhos.

Conforme observei neste primeiro contato com a celebração, os bombos surgem de forma relativamente discreta se comparados com a vigência de outras ocorrências músico-sonoras. Isso contrasta com o lugar de destaque que os tambores ocupam na memória local, no discurso de interlocutores, em documentações de imprensa e historiográficas. É precisamente essa diferença que motiva a reflexão a seguir.

***

III

O leitor poderá perguntar-se por que motivo os bombos surgem apenas agora neste texto. Não seriam eles, afinal, o tema central do projeto? Conforme explicitado anteriormente, eu poderia recordar que a escrita do texto ancora-se numa narrativa cronológica das ações do terreno. E é precisamente naquele momento que eles entram em cena. Proponho, no entanto, desenvolver uma reflexão a partir desta aparição tardia. Conforme argumentarei, podemos interpretá-la com um vestígio de transformações que se prendem com as formas e intensidades variáveis ao longo do tempo da ação performativa dos bombos na festa.

As conversas que estabeleci previamente com membros da audiência, agentes culturais, organizadores e tocadores, bem como a consulta de documentação histórica e de imprensa, apontavam para uma participação do conjunto muito mais efervescente. De modo geral, tais fontes descreviam uma presença vigorosa e profusa pelos espaços e tempos da festa. Ora, seria desonesto omitir que, comparativamente à percepção das referidas fontes, na edição de 2025 sua figuração foi bastante mais comedida. Com exceção do tocar despojado, organizado de última hora, na madrugada de 14 para 15 de janeiro no salão do Centro de Convívio e do cortejo da tarde do dia 15, não observei mais atuações públicas. O contraste entre o veiculado previamente e as minhas próprias observações permite ponderar sobre a existência de transformações na forma como o conjunto figura na festa. Para compreender melhor este desfasamento, tomei como ponto de partida memórias de interlocutores mais velhos. É o caso, por exemplo, de José Gravito (cerca de 80 anos de idade).

Natural de Lavacolhos, antigo presidente da Junta de Freguesia e tocador de bombo, tendo também desempenhado funções administrativas no conjunto, José Gravito recorda que:

> Os bombos sempre tocaram [na Festa de Santo Amaro]. Os bombos eram... era o festival dos solteiros, os bombos eram dos solteiros! E depois, quando os solteiros queriam se divertir, era a tocar o bombo. E nesta festa, era os bombos que reinavam. Mas depois, como começou a emigração, começaram a emigrar, já não havia ninguém que tomasse conta dos bombos, e tomou a Junta de Freguesia. E então hoje continuam [...] mas com a direção da Junta de Freguesia" (🎧 11:00).

O testemunho de Gravito revela pistas de uma transformação. Seguindo a sua experiência, os bombos apareciam associados a uma prática mais informal, protagonizada por jovens, muitos dos quais solteiros, que encontravam no tocar uma forma de afirmar o seu estatuto e

a virilidade dos homens da aldeia. Com o tempo, acometidos por pressões como a emigração, foram-se tornando mais institucionalizados. A prática passou a ser enquadrada por órgãos autárquicos, assumindo características cada vez mais próximas às de uma "*performance* de apresentação" (Turino 2008).

Como procurarei demonstrar a seguir, interessa-me não apenas descrever a forma como os atos performativos se manifestam atualmente, mas refletir sobre os efeitos que o investimento realizado ao longo do século XX por eruditos empenhados na seleção, no registro e na divulgação de expressões da cultura musical rural em Portugal teve nesse processo. Focalizando o caso dos Bombos de Lavacolhos, argumento que as ações de folcloristas não ficaram congeladas no tempo. Pelo contrário, concorreram para fixar um modelo interpretativo e valorativo, relativamente estável, desta prática musical, e que no século XXI é operado por diferentes agentes, sobretudo através de políticas de patrimonialização. Como resultado, observamos o endosso de uma narrativa cristalizada, que tende a normativizar a *performance*, os instrumentos e o modo de soar do conjunto bombos–caixas–pífaro.

Circula, tanto entre agentes do Fundão como entre músicos baseados em territórios mais distantes, a convicção de que os Bombos de Lavacolhos seriam uma das expressões mais genuínas da percussão de matriz tradicional em Portugal. Tal asserção deve-se sobretudo à crença de que se trata do agrupamento mais antigo e, portanto, detentor de elevado nível de autenticidade em função da continuidade histórica. Ora, importa assinalar, primeiramente, que não existem estudos nem evidências empíricas acuradas que permitam confirmá-lo. Aliás, o próprio texto da candidatura "Construção de Bombos e Caixas no Concelho do Fundão", submetida em 2022 ao Inventário Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial, chancelado pela Câmara Municipal do Fundão, reconhece essa dificuldade, sublinhando que se trata em grande medida de uma idealização alimentada pela folclorização. É precisamente isso que procuro abordar a seguir, revisitando alguns nomes e iniciativas que, ao longo do século XX, contribuíram para a documentação e divulgação do conjunto.

Na história dos Bombos de Lavacolhos, o folclorista Jaime Lopes Dias surge como uma figura incontornável. Um exemplo particularmente elucidativo é o evento realizado na noite de 21 de novembro de 1935, na cidade de Castelo Branco. Enquadrado nos Espetáculos Radiofônicos Regionais difundidos pela Emissora Nacional de Radiofusão, o evento intitulava-se *A Beira Baixa ao microfone da emissora nacional de radiofusão*. Lopes Dias colaborou ativamente na sua produção, tendo atuado na seleção de grupos, músicos e peças de repertório, muitas das quais já havia compilado no 2º volume da sua *Etnografia da Beira – o que a nossa gente canta* (Dias 1927). Foi precisamente neste evento que os Bombos de Lavacolhos foram trazidos pela primeira vez para tocar num palco. Em 1936, este folclorista condensaria na publicação de um livro a transcrição dos acontecimentos daquela noite. Explicitando a intenção de "reunir em livro, em obra de ficar, tudo o que se passou, com música, discursos, coreografia dos jogos, indumentária dos grupos e ranchos, e até os próprios dizeres do locutor [...] [para] dar ao país e ao mundo uma impressão exata do valor da Beira Baixa" (Dias 1936:9), investiu na transcrição e harmonização do repertório dos bombos. O seu objetivo era o de propiciar a oportunidade para "quantos dispusessem de vozes ou de um piano, a reprodução ou repetição completa do sarau" (*Ibid.*). "Marcha do Bombo", "Santo Amaro" e "Dá-me um sorriso" foram as peças transcritas para a pauta musical[16].

Um ano depois, em 1937, Lopes Dias exerceria também funções na comissão organizadora do Cortejo Folclórico de Lisboa. Buscando uma vez mais difundir as "tradições" da Beira Baixa, convocou os Bombos de Lavacolhos e os Bombos de Silvares para performar na capital. Em consulta ao trabalho que também empreendeu o etnógrafo fundanense José Alves Monteiro na ocasião (referência que seria publicada em livro editado em 1999), ficamos a saber da participação de ambos numa apresentação que se realizou no Coliseu dos Recreios no contexto do "Espetáculo Regional das Beiras"[17].

Outro nome de destaque nesta história é o do folclorista Armando Leça. Entre 1939–1940, Leça procedeu à primeira gravação extensiva de música de matriz rural no país. Projeto que já vinha sendo reivindicado por personalidades do regime fascista de António de Oliveira Salazar, sob o patrocínio da Comissão dos Centenários e com o apoio técnico da Emissora Nacional, ele reuniu 487 registros durante a designada "Recolha Folclórica" por todo o território continental. Desta recolha, constam pelo menos duas gravações de grupos de bombos. Em oito de abril de 1940, em Celorico de Basto, gravou uma faixa que intitulou Arruada de Zés Pereiras, na qual performam quatro bombos, quatro caixas, concertina, reque-reque, ferrinhos e cuco. Quatro meses antes, esse folclorista dirigira-se a Lavacolhos para, no dia dez de dezembro de 1939, gravar a *performance* do agrupamento que Lopes Dias apresentou nos Espetáculos. As informações sobre a gravação foram reunidas numa

[16] No livro encontramos as palavras do locutor: "Agora segue-se-lhe outro grupo não menos característico, absolutamente regional, e que é composto por dois bombos, dois tambores, ou caixas, ferrinhos e pífaros. É conhecido, apesar da sua constituição múltipla, pelo Bombo. É, por assim dizer, a banda local, que vai a todos os arraiais e romarias à frente do seu povo, que o segue empunhando grandes varapaus para as possíveis, e quási sempre certas, escaramuças, entre povos vizinhos, saltando e tocando, tal como aqui vão fazer, o que me leva a lamentar que os radiófilos não tenham já a possibilidade da televisão porque, se assim fôsse, gozariam o duplo prazer do som e da coreografia. Devo prevenir os que me ouvem que estes grupos musicais, segundo a opinião dos seus adeptos, tocam tanto melhor quanto mais barulho fizerem. Têm no entanto nome o que executam e assim chama-se 'Santo Amaro' o que vai ouvir-se" (Dias 1936:92).

[17] Em consulta ao documento submetido à matriz do PCI (2022), encontramos referência à formação instrumental dos conjuntos registrada por Monteiro (1999:s.p.): "Os Bombos de Silvares por três bombos, três caixas, dois pífaros e ferrinhos. Os Bombos de Lavacolhos por cinco bombos, quatro caixas, quatro pífaros e ferrinhos".

nota de campo que a etnomusicóloga Rosário Pestana (2012) coligiu em estudo sobre o etnógrafo. Nela encontramos o título da peça ("Moda do Bombo"); o texto poético entoado pelos músicos (4 versos separados pela interjeição "Olari-lé-léla"); a transcrição do padrão rítmico; a instrumentação (dois zabumbas, duas caixas, um pífaro, três pandeiretas, um ferrinho e coro composto por sete raparigas e 13 rapazes).

No início da década de 1960, a documentação seria alargada por Ernesto Veiga de Oliveira. Com o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian, Oliveira efetuou, auxiliado por Benjamin Pereira, recolhas entre 1960 e 1964 no intuito de realizar o primeiro mapeamento extensivo da realidade organológica nacional. Juntamente com a caixa, reuniu informações sobre a construção, a afinação, o repertório e a constituição morfológica do bombo quer no terreno continental, quer no insular. Foi neste estudo que considerou serem esses instrumentos os "principais membranofones de percussão e até um dos elementos mais importantes do instrumental popular, [figurando] com maior ou menor relevo em quase todos os conjuntos das várias regiões" (Oliveira 2000:257). O trabalho foi compilado no afamado *Instrumentos Musicais Populares Portugueses,* lançado em 1966, livro que repercutiria nas atividades de especialistas e coletivos urbanos de recriação de música tradicional nas décadas subsequentes (Castelo-Branco & Branco 2010), tendo levado músicos a explorarem instrumentos e estilos musicais em novos enquadramentos (Castelo-Branco 2010), impelindo-os inclusive a deslocar-se a oficinas de artesãos tanto para adquirir bombos e caixas, como para aprender novos repertórios (Pestana 2020).

No âmbito do estudo de Oliveira, constatamos ainda o ímpeto pelo colecionamento de artefatos da música, a sua preservação e a organização de exposições em instituições museológicas. Entre 1964-1965, o etnólogo exibiu na Fundação Calouste Gulbenkian uma coleção de instrumentos, tendo dado a conhecer bombos e caixas que recolheu no Fundão, dentre eles um bombo, uma caixa e baquetas de tocadores de Lavacolhos. No âmbito da publicação da terceira edição de *Instrumentos Musicais Populares Portugueses,* uma nova exposição foi preparada por Benjamin Pereira no Museu Nacional de Etnologia. Doados pela Fundação Calouste Gulbenkian a essa instituição, desde então espécimes daquela coleção figuram na exposição permanente do Museu Nacional de Etnologia.

Também os registros audiovisuais no início da década de 1970 por Michel Giacometti na série O Povo que Canta, reeditados pela Tradisom em 2010 com o título *Filmografia Completa de Michel Giacometti*, compilam os bombos. No volume sete, há gravações nos terrenos da Beira Baixa e Beira Litoral. Captados entre 1970–1972, o episódio "Músicas Instrumentais Populares"[18] apresenta primeiro um grupo masculino da Freguesia do Barco (atualmente pertencente ao concelho da Covilhã), constituído por dois bombos, uma caixa, um prato e três flautas. O autor indicava a atuação em festividades nas quais executava

um repertório "a bendizer, limitado a trechos do tipo da histórica e musicologicamente chamada 'música turca'" (Giacometti 2010a:56). Em seguida, apresenta um conjunto em Barreira, concelho de Condeixa-a-Velha, Beira Litoral. Trata-se de um trio de homens empunhando bombo, caixa e gaita de fole, que executa um "fandango". Regressando à Beira Baixa, a reportagem dá então a conhecer mais dois grupos. Primeiro, os Bombos do Souto da Casa, composto por bombos, caixas, pífaro e pratos, executando "O Carvalhal." Depois, um agrupamento com três bombos, duas caixas, um pífaro e homens entoando "ao alto, ao alto" na Romaria de Santa Luzia, no Castelejo. São os Bombos de Lavacolhos. Também no programa "O desafio na sociedade rural", transmitido em 1972 e compilado no quinto volume da filmografia (Giacometti 2010b), o etnógrafo registrou práticas de desafio. Gravado entre abril de 1970 e junho de 1971, captou os Bombos de Lavacolhos e os Bombos do Souto da Casa numa *performance* em que, nas suas palavras, "vencem os mais resistentes e obstinados" (*Ibid.:67*). O autor referia tratar-se de um ritual no qual era afirmada "a virilidade dos mais novos, representantes da virilidade colectiva dos homens da sua terra. Martelando obstinadamente a pele dos bombos até rebentar, esses homens repercutem no presente a força de velhos ritos sexuais" (*Ibid.:67*).

E não é tudo. Na verdade, entre os trabalhos que mais diretamente influenciaram a forma como os Bombos de Lavacolhos são hoje concebidos, destaca-se o de Carlos Gravito. Natural da aldeia, este autor dedicou vários anos à documentação de práticas culturais. Em 1997, com uma edição financiada pela Câmara Municipal do Fundão, publicou um estudo sobre os bombos no qual sistematizou informações históricas, organológicas e performativas. O estudo assenta em trabalho de campo para documentar o uso, o repertório, as técnicas de construção e execução do bombo, da caixa e do pífaro, bem como as respectivas dinâmicas sociais na Festa do Senhor da Saúde e do Mártir São Sebastião, em agosto de 1975.

Na realidade, este trabalho contribuiu não apenas para sedimentar a narrativa de autenticidade histórica, mas para normatizar uma cartilha simultaneamente prática e axiológica.

Durante a minha estadia no Fundão, este foi o referencial mais evocado sempre que os meus interlocutores buscaram explanar procedimentos protocolares, o número de *performers* em face da distribuição instrumental, ou ainda o resultado sonoro esperado. Notei que a frase "– É assim que está no livro do professor Gravito!" tinha o peso de uma certeza certificadora. Recordo-me, por exemplo, que a justificativa para a adoção de pífaros em Dó na Formação de Pífaro no Souto da Casa, esteve afeta ao modelo gravado no livro. Tal predileção acabou por suplantar até mesmo a adoção de variações extra-lavacolhenses: apesar de repetidamente referida a existência de um pífaro em Ré na freguesia do Souto

[18] Transmitido originalmente na RTP em 2 de outubro de 1972.

da Casa, este espécime foi preterido. Além disso, na experiência de alguns interlocutores, agarrar-se aos ditames do registro endossava o alinhamento com o que classificavam ser uma aproximação mais fiel e autêntica ao modo "tradicional" de construir, tocar e soar do aerofone.

Outro aspecto que arrisco comentar diz respeito à distribuição tipológica instrumental e ao número determinado de *performers*. Tomando como contraponto os registros dos folcloristas citados, podemos observar que, para além de bombos, caixas e pífaro, foi recorrente a presença de outras percussões nas apresentações (como ferrinhos e pandeiretas), bem como de conjuntos de vozes (ver Lopes Dias 1936; Leça 1940; Monteiro 1999). É no livro de Gravito que a configuração que hoje vigora imperativa aparece condensada: três bombos, duas caixas e um pífaro, aos quais acrescem mais três elementos, totalizando, portanto, nove *performers*. Se, nos dias que correm, observamos alguma permissibilidade relativamente à substituição de músicos (sobretudo em função de (in)disponibilidades para tocar, associadas a compromissos laborais ou familiares, mantendo-se a prioridade mas já não restringindo a participação a tocadores nascidos na freguesia) o mesmo não se aplica ao número de *performers*, nem ao número de bombos, caixas e pífaro, conforme retratarei oportunamente.

Esta pequena cronologia não deixa dúvidas. Os Bombos de Lavacolhos despertaram o interesse de eruditos talvez como nenhum outro grupo de percussão no século XX em Portugal tenha feito: Jaime Lopes Dias através do folclorismo e da espetacularização; Armando Leça pela gravação e registro fonográfico; Ernesto Veiga de Oliveira por vias da organologia e da institucionalização acadêmica; Michel Giacometti com recurso aos media e à circulação audiovisual; Carlos Gravito pela sistematização local e cristalização da prática. De todo este investimento resultaram não só um *corpus* de conhecimento plasmado em fontes escritas e sonoras, mas também efetivas ações que promoveram o alargamento dos contextos performativos do grupo (do cenário relacional informal da aldeia à figuração em palcos e cortejos), denotando, consequentemente, uma separação mais marcada dos papéis assumidos por músicos, audiência e, agora, também por mediadores culturais.

É verdade que ambas as disposições – o formal e o menos formal – coexistiram ao longo daquele arco temporal, estando à mercê, evidentemente, de períodos de maior ou menor clivagem. Retomando as memórias do meu interlocutor José Gravito nesse respeito, é incontornável recordar o impacto da crise migratória que despovoou inúmeras aldeias nas décadas de 1960–70, espécie de resposta ao sufoco infligido pelo regime fascista de António de Oliveira Salazar, bem como à demanda por corpos para a guerra que Portugal travava em África para manter um império colonial então em colapso. Dialogando novamente com

dados da candidatura "Construção de Bombos e Caixas no Concelho do Fundão", recorro à Jorge Veiga (2021: s.p.), cujas palavras permitem localizar como, a partir daquelas décadas, "assistiu-se ao declínio das práticas musicais ligadas a estes conjuntos instrumentais, as quais estiveram à beira da extinção nos anos 80 e princípios dos 90". O movimento de revitalização encontraria vigor na década de 1990, catapultado pelo trabalho de agentes locais cujas ações seriam notadas já na primeira década dos anos 2000. Desse movimento, resultariam não apenas o fomento a *performances* regulares, mas a seleção, o resguardo, a promoção e a objetificação de determinadas facetas do patrimônio musical.

Aberto em 2009 e instalado precisamente em Lavacolhos, o museu Casa do Bombo talvez seja a melhor expressão de um processo institucional de revitalização que assenta fortemente nos registros do passado. É fácil, aliás, observar traços dessa tendência na própria infraestrutura do museu. Quem adentra o seu pequeno *hall* principal, logo depois de visualizar os versos da "Moda do Bombo" nos armários de madeira, segue para uma antessala onde encontrará uma série de suportes visuais – painéis com fotografias de grupos em atuação; contextualizações da prática, do bombo e da caixa; descrições dos materiais, técnicas e processo de confeção dos instrumentos; o mapeamento de coletivos baseados no concelho; explicações sobre a etimologia do termo bombos; a menção ao "toque de Lavacolhos" e às festas onde performatizam. Na parede adjacente, ocupando uma área contígua de grande relevo, notará um painel dedicado aos etnógrafos supramencionados e respectivos contributos.

No seu estudo sobre a Casa do Bombo, Karla Bach (2015) chamou atenção para o grande destaque que se reservou às "grandes figuras" eruditas em detrimento dos detentores de saberes (músicos e construtores). Reportando-se ao período em que realizou trabalho de campo (2012–2014), Bach identificou conflitos entre políticas de preservação baseadas na musealização do bombo, geridas pela autarquia, e práticas de participação popular. Explicava que:

> numas e noutras, a manutenção dos bombos é um objetivo comum. Todavia, enquanto nas políticas que assentam na musealização, os bombos são objetificados e resignificados no museu em narrativas expositivas impessoais e "mortas"; nas práticas de participação, os bombos acionam competências musicais (construtores, tocadores, cantadores), atualizam memórias coletivas e afirmam a identidade local (Bach 2015;s.p).

Se, nesse estudo, a etnomusicóloga concluía apontando a existência de um distanciamento por parte de tocadores e construtores relativamente ao projeto, não creio hoje poder afirmar com profunda certeza tal reserva. Comentários menos entusiasmados que ouvi no terreno (sobretudo lamentações que se dirigiam ao que consideravam ser um aproveitamento insuficiente da estrutura) parecem coexistir com percepções mais ambivalentes: cogitar, por exemplo, a extinção do museu, significaria para muitos perder um importante reconhecimento, simbólico e institucional, atribuído a um patrimônio que remete à memória sensível dos seus antepassados. Isto não invalida que uma maior participação dos músicos na tomada de medidas estratégicas de gestão do patrimônio, pudesse favorecer um sentido mais harmonizado de representação cultural.

É, pois, nesse sentido que considero impossível compreender a dinâmica dos Bombos de Lavacolhos sem reconhecer o papel que as abordagens etnográficas novecentistas tiveram na construção de um conjunto de modelos normativos. É a partir delas que, no ecossistema de prática do século XXI, são articulados discursos, legitimadas atribuições de prestígio e condicionadas agências em torno da *performance*, dos objetos e dos protagonistas da música. É precisamente à luz desse quadro interpretativo que proponho regressar agora ao terreno.

O acompanhamento da atuação na Festa de Santo Amaro permite averiguar como tais modelos orientam, tensionam e até mesmo constringem determinadas formas de organização instrumental, de execução da Moda do Bombo e do próprio sentido do tocar "à maneira de Lavacolhos".

***

IV

O sino da Igreja Matriz anuncia três badaladas enquanto desço as escadas que conectam o primeiro piso da casa de dona Patrocínia Simão à rua. Devo confessar que não contava com o convite para o almoço que há pouco juntara os seus familiares na sala da sua residência. Enquanto saboreávamos o borrego com batatas cozidas e esparregados preparados para a ocasião, rapidamente constatei que a minha anfitriã detinha na família figuras com forte conexão aos bombos. Além do construtor e tocador Américo José Barroca Simão – este o seu sobrinho – o seu marido, Américo Simão, de 75 anos, revela longeva experiência no conjunto. Natural de Lavacolhos, este interlocutor contabilizou-me serem mais de 60 os anos envolvido com a atividade, tendo iniciado por volta dos 12 anos através do pai, que além de tocar bombo, também era construtor[19]. Por oposição aos dias correntes, Simão recorda os primórdios em nostálgica referência à grande adesão que as festas tinham por uma população que se encontrava fixa território: "– Não havia rua que não houvesse gente... agora passa-se aí e há ruas que não há uma pessoa... as casas estão, mas não há pessoal. Emigraram tudo... para Suíça, França, Alemanha..." (entrevista realizada em 15/01/2025, em Lavacolhos). Sabendo do papel que tem na manutenção da chama do tocar, é por esta razão que Simão continua a participar tocando caixa em todas as saídas do grupo. E é justamente por esta razão que somos obrigados a encerrar a nossa conversa, apressando as sobremesas para dar início à deslocação ao cortejo.

Apesar de tímido, o sol no lado de fora torna um pouco mais afável o frio da tarde. A terceira badalada do sino da Igreja Matriz ainda ressoa quando enfim atingimos o último degrau da escada. Como prenúncio da atividade porvir, dois tambores que descubro percutidos por uma dupla de crianças soam no horizonte. A nossa pequena comitiva (eu, dona Patrocínia, Américo Simão, o fotógrafo Pedro Delgado, a sobrinha Nicole e o respectivo marido) parte Rua do Adro abaixo. Nos primeiros passos, compreendo que não iremos diretamente ao Centro de Convívio, mas sim ao Café Tita.

O Café Tita está instalado na esquina da Travessa de São Sebastião, distando cerca de 50 metros do Centro. Além de servir o café que todos ainda queremos beber, em aldeias como Lavacolhos estabelecimentos como este são aglutinadores da vida social. Em dias de festa, então, a lotação das mesas no interior é expressão máxima dessa virtude. Ali dentro, homens e mulheres trocam palavras enquanto aguardam os pedidos; a televisão

[19] Recorda que, à diferença do que faz hoje o sobrinho Américo José Barroca Simão, o seu pai não detinha maquinário para garantir por conta própria todas as etapas da construção. Por exemplo, a lata moldada para a confecção do corpo do tambor, costumava ser adquirida a latoeiros.

acesa, ao fundo, transmite notícias do futebol. Escuto da parte de clientes interrogações sobre o início do cortejo. "– É já a seguir!", responde Américo Simão, gesticulando para que sigamos ao exterior.

Chegados outra vez na esquina com a Rua do Adro, um grupo de cinco senhoras, companheiras de dona Patrocínia nas funções litúrgicas e recreações promovidas pela Junta local, somam-se à comitiva. Sabendo que compõem um grupo coral, o fotógrafo Pedro Delgado solicita-lhes uma atuação. O meu gravador já está a postos enquanto elas tentam, envergonhadas, esquivar-se. O grupo assente. Cantando um tema sempre presente nos seus encontros, a inesperada *performance* é uma boa introdução para a ação que os bombos concretizarão em seguida (🎧 14:15).

Estamos agora já bem perto das imediações da Igreja Matriz. Acompanhando os meus companheiros, dirijo-me ao Centro de Convívio, onde, lá dentro, localizo três bombos e duas caixas. Na verdade, estes instrumentos encontravam-se acondicionados num pequeno compartimento no andar superior, tendo sido transportados e carregados por Américo José Barroca Simão nos dias da véspera. Sobre esses tambores, importa mencionar que há dois *kits* à disposição do grupo: um que é mantido exposto na Casa do Bombo, e um segundo composto por instrumentos mais velhos, organologicamente mais largos e pesados, armazenado na Junta de Freguesia. Este último é o *kit* que sai à rua em festas como a do Senhor da Saúde. Na festa de Santo Amaro, sai o primeiro.

Observo que entre os homens e mulheres que vão entrando no recinto, há um zunzum acerca das condições do cortejo. Reparo que, enquanto dois indivíduos seguram em baquetas e tambores, aqueles outros conferenciam sobre a indisponibilidade de instrumentistas para fechar o número de *performers* requeridos. Há desfalques, portanto. O debate parece mais aceso quando deslocamo-nos para o exterior, ou talvez eu tenha esta impressão porque o altifalante agora está desligado. Não fosse as vozes, diria que estamos num cenário novo. O silêncio imprime verdadeira solenidade.

Os tocadores seguidos pela audiência iniciam a caminhada até o ponto de partida. No percurso de subida, escuto por parte da comissão nova menção às ausências. A resposta dos tocadores garante que os substitutos conhecem bem o tocar local. Ouço, também, Abílio Guerra, pifareiro e um dos atuais coordenadores, conferenciar com o jovem pifareiro Zeca sobre a *performance* do aerofone. Quando ainda vivia em Lavacolhos (residente atualmente em Almada), Zeca assumia a flauta em muitas saídas. Na festa de hoje, a presença de ambos exige adotar uma estratégia. Concluem que tocará na primeira parte Abílio, na segunda entra o Zeca. "Mas não seria muito instigante o soar de duas flautas em simultâneo?", penso, mas não falo. As normativas são seguidas à risca.

O tocador Américo Simão em deslocação ao ponto de partida do cortejo.

Há foguetes quando chegamos ao cruzamento da Rua do Pereirinha com a Rua da Tenda. Uma audiência composta por homens, mulheres e poucas crianças, aguardam o arranque do cortejo enquanto os percussionistas dão início aos procedimentos de afinação. Cada um concentra-se no tambor que lhe diz respeito. Seja nos bombos, seja nas caixas, o processo consiste em esticar a corda sisal que permite tensionar ambas as membranas. Não se trata propriamente de medir e comparar o som do instrumento com alturas sonoras pré-estabelecidas, mas de esticá-las até obter um som caracterizado como pujante, que se prolongue em reverberação pelo espaço – um som que, para utilizar uma metáfora de Américo José Barroca Simão, "estremece o coração!". Trata-se de um processo tátil, o medir pela sensibilidade das mãos o grau de elasticidade da corda. "– É assim: dói as mãos! A gente a apertar o bombo dói as mãos. Mas se não estiver bem afinado, a gente cansa-se muito mais!", explica o tocador, referindo-se à lassidão indesejada das membranas.

Por oposição aos bombos, as caixas têm um bordão sobre a pele inferior que ao vibrar produz o zumbido característico. Elas são executadas com baquetas menores (em espessura e peso) comparativamente às dos bombos, sendo percutidas sempre na pele batedeira. Para os bombos, são utilizadas as mocas (ou maçanetas), acessórios de

madeira cujas cabeças são costuradas com sobras da pele de cabra. Os tocadores de bombos mantêm o instrumento na vertical, executando o "passo do bombo"[20] enquanto se locomovem para percutir ambos os lados do tambor.

O grupo já se encontra, enfim, preparado. Vemos três bombos na frente, o pífaro no meio e as duas caixas atrás[21]. Mas outros três aspectos saltam-me aos olhos ao ver os tocadores em posição: (i) hoje não estão presentes os três habituais suplentes, portanto a placa de madeira com a inscrição Bombos de Lavacolhos também ficará de fora; (ii) diferentemente de festas como a do Senhor da Saúde, ou de atuações para fora, os *performers* não se encontram fardados com os usuais sapatos, calças e coletes pretos, camisa branca de manga comprida e lenço vermelho ao pescoço. Eles portam, ao contrário, vestes corriqueiras. Pela cor dos casacos, consigo inclusive recordar que muitos são os mesmos vestidos na noite da véspera. Este afrouxamento do rigor visual parece ter menos a ver com a incapacidade do fato oficial em suportar o frio, do que com as próprias constrições impostas a um evento que se realiza a meio da semana, com menor repercussão e cobertura mediática, com afluência bastante mais moderada de audiência e desfalques de músicos. É isto o que explica Abílio Guerra quando refere que:

> Estas festas, principalmente esta, que é a festa do Santo Amaro, que é o padroeiro, é uma festa de inverno, uma festa, digamos, mais familiar, só no contexto das pessoas da aldeia, mas acontece sempre desde que aldeia é aldeia [...]. [E] os bombos vão sempre a encabeçar o cortejo [...], hoje de uma forma um bocado espontânea e muito informal, porque os tocadores que surgiram não são na sua grande maioria os tocadores habituais que fazem atuações, porque, por motivos óbvios, é um dia da semana, muitas pessoas estão a trabalhar e não podem estar aqui. Mas de forma espontânea, aparecem outros tocadores, com menos ou mais qualidade, para mostrar de fato a *performance* dos Bombos de Lavacolhos (🎧 18:49 – 20:18).

Os tocadores já têm os tambores com as correias a tiracolo e as baquetas em mãos. Um membro da comissão de festa, à frente do conjunto, entoa onomatopeicamente o que parece a demanda para cessar o ruído. Reitera firme: "– Atenção às fileiras". O silêncio. Neste breve instante, é como se tudo à nossa volta deixasse de existir, o suspense da escassez repentina de som que só ocorre antes de um grande acontecimento. O pífaro, sozinho, passa a entoar a chamada melódica. Bombos e caixas sabem o que devem fazer. Respondem com vigor, instalando a cadência rítmica que perdurará no desfile que acaba de partir (🎧 17:45).

Chama-se Moda do Bombo aquilo que executam. Durante os aproximadamente 45 minutos de percurso, será ela e somente ela aquilo que ouviremos. Não escutaremos mais porque o repertório do conjunto é assumidamente monotemático. O testemunho dos próprios músicos revela tratar-se de uma opção deliberada. Américo Simão enfatiza:

> Agora, os bombos é sempre... é como diz o outro: vira o disco e toca o mesmo! É a mesma música! Há vários grupos de bombos que têm outras músicas. Também já disseram para nós, por que é a gente não muda? [para] pôr outras músicas... E nós dissemos 'não, não... tradição, é tradição. Nisto aqui não há muda nenhuma do toque dos bombos, é sempre o mesmo até morrer'" (🎧 16:28).

Ao som da tradição, portanto, é que se move o cortejo. Sempre que as vielas se estreitam, porque amplificados pelas paredes de pedra, sentimos na carne a vibração instrumental. Membros da audiência elevam as mãos aos ouvidos. Outros, ao contrário, parecem deixar-se inundar pela onda invisível emanando efusivamente, o sorriso sendo a certeza de satisfação por participar da efetivação de uma tradição que só acontece porque cada um (músicos, audiência e comissão) cumpre o seu papel.

À frente, vão três membros da organização; os bombos vêm a seguir. Na retaguarda, vem a audiência, com cerca de quarenta indivíduos.

Os bombos no cortejo.

[20] Trata-se de um movimento que permite elevar com a perna esquerda o tambor.

[21] Estiveram presentes João Simão, Luís Simão, Américo Simão, Américo José Barroca Simão, Abílio Guerra e Zeca. Não me foi possível identificar o nome do quinto percussionista.

Perdi a conta de quantas vezes a Moda do Bombo já se repetiu no trajeto. Na verdade, deixei de contar logo que cruzamos o pequeno adro defronte à Igreja Matriz, rumo à Rua de São Sebastião, mais precisamente à esquina da Travessa de São Sebastião, onde situa-se o já referido Café Tita. Noto que iremos fazer uma pausa porque a marcha abranda. É o pífaro que, executando a variação do padrão melódico, sinaliza a interrupção. A paragem aqui não é arbitrária. Recordo-me como afirmaram certeiros os meus interlocutores que: "– O cortejo sempre para aqui, é esta a tradição!". Uma vez pousados os instrumentos no solo, os músicos entram no estabelecimento, regressando na companhia de espectadores e com bebidas nas mãos. Alguns músicos aproveitam para alongar os braços, enquanto outros para normalizar o respirar ainda ofegante, afinal os bombos são pesados. Os olhos de todos os presentes se dirigem agora ao céu. Mais um, dois, três foguetes explodem, desencadeando resposta de audiência que reage com gritos. Durante 15 minutos, estabelece-se então um rápido convívio.

A hora de regresso é assinalada pela comissão. Zeca, agora no pífaro, avisa os percussionistas. Eles já estão todos enfileirados. Novos foguetes sobem ao céu. Estrondos e... silêncio. E então a flauta. Respondem os tambores, marcando a partida do cortejo que seguirá ladeira abaixo rumo à Rua de Santo Amaro, virará à esquerda para virar novamente à esquerda, regressando assim às vielas que levam ao miolo da freguesia.

O som dos tambores volta a amplificar-se nesses corredores. O processo é cíclico: os músicos golpeiam os instrumentos, o som dispersa-se no ar, bate na parede, reflete de volta e afeta os corpos presentes. Mal damos conta do recomeço da Moda, a matéria sônica já afetou os nossos corpos. Confesso que, ao mesmo tempo que trabalho para intelectualizar sobre o processo sônico, percebo quão difícil é, nesta itinerância, deixar de reparar no abandono do patrimônio edificado. Recordo-me, então, do saudosismo impregnado nas memórias dos meus interlocutores, sobretudo memórias alusivas à efervescência participativa de outros tempos. Abro-me a um pequeno devaneio. O som dos tambores, agora, transforma-se na banda sonora de um filme cuja cor, enredo e ação monto na minha imaginação. Janelas estão repletas de gentes ao parapeito; crianças correm por entre instrumentos, tocadores e porventura animais descansando da lida agrícola. A felicidade, em suma, expressa em sorrisos de indivíduos cujas vidas, por mais pungentes que fossem as agruras, encontravam consolo no êxtase do som da festa. Reabro as pestanas. São cada vez menos os corpos que experienciam a energia da vibração dos instrumentos.

O cortejo encaminha-se para o desfecho. Descendo uma ladeira cujo nome me escapou, aproximamo-nos da área a céu aberto defronte ao Centro de Convívio. O público e a comissão espalham-se pelo terreno; os bombos, estes agora se posicionam em círculo, dando continuidade à Moda do Bombo. No centro do largo estão as cinzas da fogueira da última noite. Elas não só demarcam a disposição dos músicos, como parecem ser a própria metáfora do arremate da *performance*. O golpe derradeiro vem com a indicação do pífaro. Aplausos. Está feito. O cortejo foi selado. Os bombos cumpriram a sua presença no Santo Amaro de 2025.

Os tocadores desvencilham-se então das correias, pousando os tambores à entrada do Centro. Quem quiser tocá-los, está agora à vontade (um grupo de quatro ou cinco crianças dispara na direção dos instrumentos). Explodem novos foguetes. Em breve, será também retomada a transmissão da música nos altifalantes. Há conversas, risadas e comentários sobre o percurso, mas o frio começa a apertar. Ele empurra os remanescentes para o salão. No interior, comida e bebida remanescentes são um excelente atrativo.

Numa espécie de movimento de recolhimento, o humor da festa vai minguando. Míngua em consonância com o cair do sol. A noite já não tarda. É com a sua chegada que aceito o convite para uma última bebida antes de desmontar equipamentos, acondicioná-los na mochila, despedir-me dos meus interlocutores e regressar ao meu alojamento na cidade do Fundão.

***

V

Mas os Bombos de Lavacolhos hoje também ultrapassam o contexto festivo e relacional da própria aldeia. Se é verdade que eles continuam centrais nas dinâmicas sociais da localidade, a sua difusão é patente tendo em conta duas linhas: (i) as deslocações que o próprio conjunto empreende em resposta aos convites para performatizar noutros territórios; (ii) a referenciação artística por terceiros, sobretudo grupos musicais cujas atividades se inscrevem em diferentes domínios da música (do *folk/world music*, ao rock e à música eletrônica, conforme especificarei mais à frente) e que empregam repertórios e instrumentos alusivos à prática lavacolhense.

A primeira vez que escutei os Bombos de Lavacolhos ao vivo foi justamente fora do seu terreno de origem. Tratou-se de uma exibição em Vila Real, em 2019, no âmbito do 5º Congresso do Bombo, encontro que, conforme posteriormente eu viria a averiguar, já havia contado com a presença do grupo em edições como as de Lisboa ou Amarante. Nos últimos anos, os trânsitos do grupo têm sido constantes. Exemplos compreendem deslocações à vila do Paul, Covilhã, para tocar na Festa da Santa Bebiana; à Festa da Aldeia de São Francisco de Assis, também na Covilhã; ao Festival da Chanfana, na freguesia do Barco-Coutada; ao Entrudo Chocalheiro de Podence, junto dos também agora mediáticos Caretos de Podence; bem como em Festivais de Folclore como o de Loures, em Encontros de Bombos (no da Lourinhã, em Lisboa; no de Redondo, em Évora), até a Festivais de Percussão, como o DPP 2025 – Dias da Percussão Portimão, no Algarve. Participar em eventos como este festival, na verdade, denota um anunciado pendor pelo intercâmbio cultural, acrescido de uma dimensão pedagógica que almeja divulgar, através da realização de oficinas ministradas por tocadores, minúcias da tão zelada "Moda do Bombo".

A circulação por vias das redes sociais ou dos media constitui mais um aspecto. No Facebook, frequentemente são divulgadas atividades na página oficial que a Junta de Freguesia de Lavacolhos mantém ativa. Na televisão, podemos localizar pelo menos duas aparições recentes: no concurso "7 Maravilhas da Cultura Popular", no ano de 2020, transmitido pela RTP; e no programa "Boa Cama Boa Mesa", da SIC, em 2024, gravado precisamente na Casa do Bombo. No que tange a circulação por vias da literatura sobre práticas culturais no Fundão, livros como o de Isaura Reis (2023) sobre "a voz do povo de Lavacolhos" dão continuidade à narrativa celebratória do tambor, dos músicos e da unicidade de uma prática pertencente à freguesia[22].

[22] Um dos méritos da obra, no meu ponto de vista, é a compilação que Reis oferece no último capítulo com artistas do século XX e XXI, cujas criações situa ser inspiradas na sonoridade e no repertório musical. Em complemento aos exemplos que aqui compilo, sugiro a consulta ao seu trabalho (ver Reis 2023:127-157).

Por outro lado, a difusão do "som" de Lavacolhos decorre também pelo trabalho de artistas contemporâneos, materializando-se na gravação de produtos discográficos (postos em circulação tanto em meios físicos como digitais) ou em concertos apresentados em salas de espetáculo e festivais de música pelo país. Os artistas buscam inspiração quer na sonoridade, quer na simbologia atrelada a instrumentos musicais territorializados, concebidos como expoentes representativos de uma música tradicional compreendida como autêntica, para então elaborar novas obras e experimentar novas estéticas de musicar. No âmbito do rock, o grupo Pista, originário do Barreiro, apresentou no EP Ocreza, lançado em 2019, como faixa de abertura, o tema intitulado "Bombos de Lavacolhos[23]", no qual figuram guitarras, bateria e vozes. O músico Omiri, multi-instrumentista que aposta na mescla entre repertórios de música de matriz rural com música eletrônica, recria peças a partir de levantamentos de terreno empreendidos por si ou terceiros. Apresenta-as então ao vivo em espetáculos a solo, transitando entre a *performance* de diferentes instrumentos (cordofones e aerofones), recorrendo a *loops* e *tracks* pré-gravadas, concomitantemente à projeção de vídeos nos quais figuram, em som e imagem, detentores da tradição. Podemos ouvir a manipulação do toque do conjunto lavacolhense no seu canal do YouTube[24] . Outro cruzamento pode ser encontrado no *single* que reuniu a fadista Sara Correia aos irmãos António e Fradique Ferreira, santomenses que, sob o nome Calema, atuam no domínio da *pop/world music*. Trata-se da canção "Respirar", editada pela Universal Music Portugal, apresentada em 2025 como estratégia de divulgação da plataforma *online* Inxpira, criada pela farmacêutica Pfizer, com o objetivo de promover literacia em saúde através da compilação de conteúdo multimédia sobre doenças respiratórias. Na imprensa[25], circularam palavras do compositor Diogo Clemente apontando os Bombos de Lavacolhos como inspiração para a base rítmica desta canção que, na altura de escrita deste texto (fevereiro de 2026), acumula cerca de 16,5 milhões de visualizações no YouTube[26].

Para além de figurar em peças de música, a referência aos Bombos de Lavacolhos também decorre da incorporação do tambor à *performance* ao vivo de novos grupos. Quero recordar uma situação em particular. No dia quatro de dezembro de 2021, desloquei-me até a sala 2 da Casa da Música, na cidade do Porto, para assistir ao concerto de encerramento da *tour* "Bem Bonda" que o coletivo Criatura e Coro dos Anjos vinham levando a cabo pelo país. Eu já havia escutado previamente o álbum homônimo, publicado em plataformas de *streaming*, tendo ficado impressionado, confesso, com tamanha qualidade inventiva e performativa. A curiosidade em vê-los ao vivo, portanto, era diretamente proporcional à expectativa suscitada pela produção discográfica.

[23] https://pista.bandcamp.com/album/ocreza.
[24] https://www.youtube.com/watch?v=EXoxKal5Vt8.
[25] https://madeinportugalmusica.pt/respirar-calema-sara-correia/.
[26] Pode ser visualizada aqui: https://www.youtube.com/watch?v=g4VqkkUqx4c.

Assim que entrei no recinto, o meu olhar viajou rumo ao palco. À meia luz de uma sala onde, dali a nada, todas as cadeiras seriam ocupadas por uma audiência entusiástica, vislumbrei, prontos para ação, um kit de bateria, um piano e guitarras elétricas, um trompete, gaitas de fole e um conjunto de percussão elevado ao mesmo nível do estrado que se destinaria ao coro. À esquerda do palco, defronte ao aparato percussivo, repousava majestoso um tambor de alargadas dimensões. Ele apresentava peles de animal e o tradicional encordoamento de afinação. Apesar da distância, consegui identificar os ornamentos arredondados na chapa metálica sobre a qual pairava uma maçaneta. Tratava-se de um bombo construído por Américo Simão; tratava-se, portanto, de um bombo de Lavacolhos.

"– Bem bonda quer dizer já chega!", repetiu o vocalista Gil Dionísio no transcorrer daquele concerto. Sem qualquer inibição, estendeu inclusive a crítica aos gestores da instituição cujo palco pisava, no seguimento da polêmica vazada pela imprensa sobre as condições laborais precárias a que eram sujeitos os trabalhadores da Casa da Música. E a provocação não cessava: "– Bem bonda!", "– Bem bonda o pão que está caro!", "– Bem bonda a gente que fala e não se chega à frente", enunciava agora na execução da faixa título. Palavras soando como fagulhas de uma fogueira que ganhava corpo, punham a sala inteira ao rubro. Um arrepio na pele... e o bombo de Lavacolhos em cena, percutido veementemente, com o seu grave profundo somando-se à massa instrumental naquele que consistiu, na minha opinião, no ponto ápice do concerto[27].

Hoje, reinterpretando tal experiência em paralelo com as observações de terreno que eu desenvolveria anos mais tarde, penso em como é intrigante o caminho que uma prática e um objeto musical podem trilhar. Recordando, especialmente, o momento em que foi erguido no ar pelo grupo Criatura, percebo como aquele bombo condensava décadas de história, de deslocações, de fragilidades impostas por processos migratórios e de movimentos contrapontísticos de revitalização contemporânea. Naquela noite, o som daquele tambor ressoava não apenas pelo espaço acústico da sala de espetáculo portuense, mas era também o eco de uma trajetória que o conduziu da festa aldeã a cenários mais alargados de produção e consumo musical, apreciado agora por audiências urbanas que talvez nunca venham a ter a oportunidade de pisar o chão da pequena Lavacolhos.

[27] "Bem bonda" pode ser escutada aqui: https://www.youtube.com/watch?v=WA7_B-4TeWc&list=RDWA7_B-4TeWc&start_radio=1.

Atravessando tempos, palcos e gêneros performativos, enquadrados em ações de folclorização novecentista e lidando com transformações ligadas à intensidade e à natureza variáveis de sua presença expressiva na festa, os bombos (e os Bombos) de Lavacolhos vão sendo, desse modo, reinscritos em novos regimes de existência. Sem nunca deixar de carregar significativas camadas de memória e de agência popular, talvez resida precisamente neste fluxo – entre o local e o nacional, entre o ideal de uma tradição reivindicada por agentes locais (detentores de saberes, músicos e autarquias) e o gesto de inventividade alavancado por protagonistas no século XXI – a acalentada vitalidade desses afamados bombos do Fundão.

Concerto dos Criatura na Casa da Música, dezembro de 2021. Fotografia de Vera Marmelo reproduzida sob autorização.

REFERÊNCIAS

Bach, Karla. 2015. “Processos de museologia e patrimonialização dos Bombos de Lavacolhos: a Casa do Bombo de Lavacolhos.” *Post-ip’15: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança 3:sem pp.*

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 2010. “Etnomusicologia. 2. Portugal. (ii) O Estado Novo e a construção da nação através da cultura popular. O discurso etnográfico de cariz académico e a abordagem da cultura expressiva nas obras de Jorge e Margot Dias, de Ernesto Veiga de Oliveira e de José Redinha.” Pp. 425–426 in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, edited by Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Lisboa: Temas e Debates.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, and Susana Moreno Fernandéz. 2019. “Music in Fiestas.” Pp. 45–60 in *Music in Portugal and Spain. Experiencing Music, Expressing Culture*, edited by Salwa El-Shawan Castelo-Branco and Susana Moreno Fernandéz. New York and Oxford: Oxford University Press.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, and Jorge Freitas Branco. 2010. “Ernesto Veiga de Oliveira.” Pp. 929–930 in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX,* edited by Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Lisboa: Temas e Debates.

Castro, Hugo. 2018. “Zabumbas e pancadas: configurações e práticas percussivas nicolinas.” Pp. 65–76 in *As Festas nicolinas, em Guimarães: tempo, solenidade e riso*, edited by Jean-Yves Durand et. al. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães.

Dias, Jaime Lopes. 1927. *Etnografia da Beira – O que a nossa gente canta, vol. 2*. Famalicão: Tipografia Minerva.

Dias, Jaime Lopes. 1936. *A Beira Baixa ao Microfone da Emissora Nacional de Radiofusão*. Lisboa: Torres & C. Livraria Ferin.

Durand, Jean-Yves. 2018. “Introdução. Deve ser para alguma festa.” Pp. 7–8 in *As Festas nicolinas, em Guimarães: tempo, solenidade e riso*, edited by Jean-Yves Durand *et. al.* Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães.

Ferrarini, Lorenzo. 2020. “Sonic devotion and sonic control: struggles for power over a festival soundscape.” Pp. 85-104 in *Sonic Ethnography: Identity, Heritage and Creative Research Practice in Basilicata, Southern Italy*, edited by Lorenzo Ferrarini and Nicola Scaldaferri. Manchester: Manchester University Press.

Giacometti, Michel. 2010a. “Músicas Instrumentais Populares – série o Povo que Canta.” *In Michel Giacometti – Filmografia Completa*, vol. 07, 25º programa, edited by Paulo Lima. Vila Verde: Tradisom Produções Culturais, Lda.

Giacometti, Michel. 2010b. “O Desafio na sociedade rural – série o Povo que Canta.” *In Michel Giacometti – Filmografia Completa,* vol. 05, 20º programa, edited by Paulo Lima. Vila Verde: Tradisom Produções Culturais, Lda.

Gravito, Carlos. 1997. *Os Bombos de Lavacolhos* – Aspectos Rituais. Fundão: Câmara Municipal do Fundão.

Monteiro, José Alves. 1999. *Etnografia do Fundão*. Fundão: Câmara Municipal do Fundão.

Nunes, Sheila. 2021. “Género, sustentabilidade cultural e ativismo de música na Festa da Santa Cruz no contexto dos direitos humanos”. *Revista Inclusiones*, 8:582–97.

Oliveira, Ernesto Veiga de. 2000 [1966]. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pestana, Maria do Rosário. 2012. *Armando Leça e a Música Portuguesa* (1910-1940). Lisboa: Tinta da China.

Pestana, Maria do Rosário. 2020. “Origem e Historial.” Pp. 30–32 in *Construção e Práticas Tradicionais Coletivas dos Bombos em Portugal – Dossier de Candidatura ao Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial de Portugal*, edited by ADAT – Associação dos Amigos do Tocá Rufar. Seixal: ADAT.

Reis, Isaura. 2023. *A Moda do Bombo – Voz do povo de Lavacolhos*. Lavacolhos: Junta de Freguesia de Lavacolhos.

Silva, Julita. 2013. A Festa dos Montes: música, conflito e confraternidade. *Post-ip’13 - Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança* 2(2):134-139.

Ventura, António. 2015. “Coherence, reconfigurations and cultural practices in na ancient celebration: Ethnography of Festa de Santa Bebiana, Paúl, Covilhã, Portugal.” Pp. 301–306 in *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos – Encuentro SIBE/IASPM* – España, Libro de Actas, edited by Ana Llorens.

Veiga, Jorge. 2021. “Construção de Bombos e Caixas no Concelho do Fundão.” *Documento inserido na plataforma do Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial.* [disponível em: https://matrizpci.patrimoniocultural.gov.pt/InventarioNacional/DetalheFicha/587?dirPesq=3].

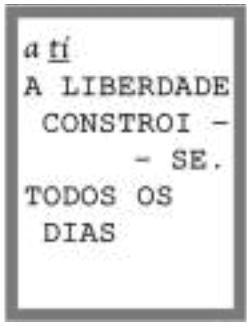
o Carvalhal é nosso!

[...]
Sur les images dorées
Sur les armes des guerriers
Sur la couronne des rois
J'écris ton nom

Sur la jungle et le désert
Sur les nids sur les genêts
Sur l'écho de mon enfance
J'écris ton nom

Sur les merveilles des nuits
Sur le pain blanc des journées
Sur les saisons fiancées
J'écris ton nom
[...]

(Liberté, de Paul Eluard. Poésie et vérité, 1942, recueil clandestin)



I

... diz o cartaz tipográfico emoldurado em azul repousando sobre o tampo da lareira da minha casa. Trouxemo-lo da visita à exposição O que é um espaço de liberdade?, apresentada no Mês da Arquitetura da Maia em 2024, cuja realização celebrou 50 anos da revolução de abril. Admitindo múltiplos meios de expressão, a curadoria da exibição convidou 50 arquitetas e arquitetos para ensaiar criativamente uma resposta – todas inspiradoras, diga-se a verdade. A frase acima, impressa em letras garrafais a preto sobre um fundo branco é do artista Carlos Nogueira. Avisto-a diariamente a partir da mesa do pequeno almoço e, mais recentemente, espécie de escritório improvisado, onde tenho tido por hábito escrever. Todos os dias eu a vejo.

As palavras de Nogueira ecoam na minha mente quando os meus dedos começam a percorrer as teclas do computador. Filosoficamente, penso numa arquitetura florescente da liberdade. Mas meu exercício é interrompido pelos sucessivos rodapés que a televisão sobre o móvel ao lado transmite. Distraí-me, confesso. Apesar de operar no mudo, os letreiros vertiginosos berram-lhe ameaças: frase após frase, vejo o anúncio de caminhos tenebrosos que atores do sistema político nacional insistem em traçar. Isto sem esquecer obviamente de Gaza. Ucrânia, Síria. Do Sudão. Os acontecimentos que as tarjas retratam são pérfidas aragens fazendo-a tremular sob o seu fino véu existencial.

Não tenciono soar panfletário. Antes, expressar aversão a atos ou discursos xenófobos, racistas, misóginos, antidemocratas e difamadores que hoje circulam com infeliz maior regularidade. Anseio a liberdade fraternal, conciliadora, celebrativa da diferença e da voz de quem é sistematicamente calado. Sabendo-a sempre em tensão, sempre na iminência do flagelo, é por isso que ela deve ser cultivada todo santo dia; oxalá amanhã ela não seja somente cinza da memória em malogrados tempos calcinados.

É neste espírito que nos aproximaremos da Tomada do Carvalhal, evento dotado de tensões entre memória, território e resistência, convidativo à reflexão sobre a persistência da luta popular por autonomia e direito à justiça.

***

II

A primeira vez que ouvi falar da Tomada do Carvalhal do Souto da Casa foi em 2019. Encontrava-me na Casa do Bombo de Lavacolhos. O evento surgiu referenciado na apresentação do guia do museu durante uma manhã de visitas. Observei serem dois os vieses da sua inclusão no roteiro turístico: (i) o envolvimento performativo dos bombos, quer seja nas celebrações que se realizam todos os anos na freguesia do Souto da Casa, quer seja aquando das próprias ações que teriam decorrido em finais do século XIX[28] ; (ii) a expressão de orgulho face à mobilização da população vizinha do Souto da Casa, que não se vergou perante a ameaça de usurpação de terras por elementos da elite agropastoril. É disto que trata a Tomada.

A história remete para o ano de 1890 no lugar do Carvalhal, ampla zona rural situada no topo da Serra da Gardunha, distante cerca de seis quilômetros do centro da freguesia. Estando hoje aos cuidados da Junta, em finais do século XIX o Carvalhal abrangia uma vasta extensão de terrenos entregue ao condomínio de três entidades. À Irmandade do Santíssimo pertenciam os castanheiros, os então referidos pastos à Casa Garrett (família senhorial detentora de propriedades), e o terreno do Carvalhal ao povo do Souto da Casa. Todos os anos, no dia de quarta-feira de cinzas, a população subia a montanha munida dos seus equipamentos agrícolas. Chegados ao topo, e logo após o tiro de pistola disparado pelo regedor, davam início à demarcação de frações de terrenos que cada beneficiário teria o direito de usufruir no ano corrente. Tais campos serviam-lhes sobretudo para cultivar bens de subsistência.

Conta a memória local, porém, que a repartição da terra na edição de 1890 foi importunada por António Antunes Aquém, capataz empregado pela família Garrett. Acompanhado por subordinados, Aquém reivindicou a favor do patrão os terrenos populares. Mas a tentativa de usurpação correu de boca em boca. Munida com sachos, enxadas, foices e demais equipamentos cuja função, agora, facilmente transfigurar-se-ia em instrumento de combate, a população lhe fez frente. O sucesso da dissuasão consumou-se no reconhecimento por parte do capataz do direito de usufruto da terra por parte do povo. E não ficou por aí: Aquém foi submetido a uma punição, que consistiu em carregar nas próprias costas um tronco de castanheiro desde o topo da serra, até ao centro da freguesia. Desde então, a pergunta “De quem é o Carvalhal?” – imortalizada, aliás, na canção “FMI” de José Mário Branco[29] – à qual segue a inflamada resposta “É nosso!”, representa o eco do espírito reivindicativo, de resistência, de insubmissão e afirmação dos primados da vida camponesa comunitária. Não

[28] A confirmação desta informação carece de fonte documental. A memória local, no enanto, assegura a presença dos bombos já aquando da revolta da Tomada do Carvalhal em 1890.
[29] Editada em 1982 em formato *single* pela Edisom – Som. Figurava no espetáculo Ser Solidário que o cantautor levava a cabo no Teatro Aberto

é difícil encontrar naquele terreno quem considere ter se tratado do "primeiro grito de liberdade em Portugal".

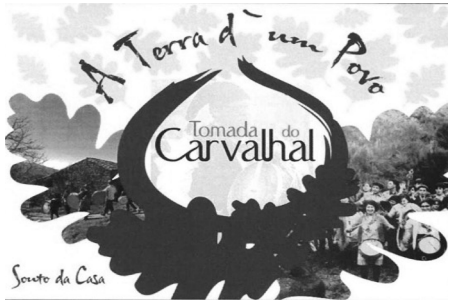
Previamente a prospecções no terreno, efetuei pesquisas em acervos videográficos e bibliográficos do Fundão. *Na Filmografia Completa de Michel Giacometti*, compilação de episódios da série Povo que Canta que a RTP transmitiu nos anos 1970, encontrei o registro de uma peregrinação da Tomada participada pelos moradores naquela altura. Em conversas posteriores no terreno, confesso que ficaria surpreso ao ouvir o testemunho de um interlocutor assegurando que, quando criança, participara naquele registro. Revelou-me sem maiores pudores: "– Aquele não era o dia do Carvalhal. Foi encenado para que o Giacometti pudesse fazer o filme!". A minha curiosidade sobre o evento só aumentou.

Na Biblioteca Municipal Eugénio de Andrade, cruzei-me então com uma publicação editada pela Junta de Freguesia do Souto da Casa no ano de 2016. Intitulada *O Carvalhal é Nosso!*, trazia um conjunto de textos por jornalistas, autarcas e diletantes interessados por manifestações expressivas do concelho. Os referidos textos resultavam do debate O Povo e a Liberdade que teve lugar naquele freguesia no ano de 2015[30]. Um artigo, em particular, chamou a minha atenção: "Como há 80 anos: o Carvalhal é Nosso!". De autoria desconhecida, tratava-se de uma reportagem originalmente publicada no Jornal do Fundão em 22 de fevereiro de 1970. Trazia plasmada a narração das observações *in loco* que o próprio repórter empreendera naquela edição. Intercalado com o relato das suas vivências, o autor efabulou ainda uma reconstrução dos fatos que porventura teriam decorrido 80 anos antes, isto é, no dia da revolta da população contra os lacaios do Sr. Garret. O texto apresentava, portanto, duas temporalidades paralelas: de um lado, a descrição dos eventos do "presente" (a observação do desconhecido autor na quarta-feira de cinzas de 1970); e do outro, a descrição dos atos do "passado", ou seja, a história decorrida em 1890 (o dia da revolta). No total, quatro cenas compunham a descrição dos atos da celebração festiva e três as da revolta. Buscando indicar as transições entre ambas temporalidades, o autor marcou todos os acontecimentos de 1890 em parágrafos alocados entre parênteses.

Trata-se de um texto com grande riqueza. Isto se substancializa na especificação dos lugares percorridos (o centro da freguesia, o caminho da serra, a zona do terreno do Carvalhal); das ações e procedimentos no dia da celebração (a abertura das festividades, a subida a pé pela montanha, o convívio festivo entre os presentes); dos bens comestíveis (as merendas carregadas pelos populares constituídas por bifes, bacalhau e vinho); das sensações físicas sentidas pelos participantes (o cansaço, a fadiga, a fúria e a euforia coletiva); das condições climatéricas (a chuva, o sol e a presença de nuvens); da tensão

[30] Trata-se de um debate que se realizou no âmbito das comemorações concelhias do 25 de abril e dos 125 anos da Tomada do Carvalhal.

entre os reivindicadores dos terrenos e o capataz do Sr. Garret; bem como dos sons permeando ambas as temporalidades (a música dos bombos, da fanfarra, do baile popular, o burburinho de multidão em revolta, os sinos da igreja a badalar, o corte de castanheiros, o cavar de uma cova, o arrancar dos ramos das árvores). Admito com fraqueza que à medida que eu lia o artigo, pude escutar imaginariamente a história cujas palavras os meus olhos absorviam. Eu estava perante um texto verdadeiramente sonoro. Decidi retirá-lo do silêncio e, às duas temporalidades subjacentes, adicionar-lhe mais uma camada de conteúdo com novos materiais do terreno. Esta tarefa demandou a minha participação na comemoração dos 135 anos da Tomada, em cinco de março de 2025.



Flyer de divulgação nas redes sociais.

O objetivo deste projeto é contar essa história em áudio. Nos dias que correm, ela não só continua a sensibilizar a comunidade, como conta com apoio e presença de personalidades autárquicas nas celebrações, com intervenções artísticas que a inscrevem no patrimônio edificado do centro da freguesia (refiro-me, por exemplo, ao mural que o pintor Regg Salgado inaugurou no âmbito da edição de 2025), com publicações ensaísticas organizadas por entusiastas locais da cultura popular, bem como com cobertura de veículos jornalísticos regionais (o rádio) e nacional (a televisão). Sublinhando o intento de evitar anacronismos, gostaria, portanto, de atribuir à terceira camada de conteúdo que agreguei ao original o sentido de uma intervenção poética. Com o áudio e a escuta, ela alinha-se ao desejo de postergar uma memória que os membros da comunidade avaliam importante para a afirmação, manutenção ou negociação dos processos de identificação que os conectam àquele território.

***

III

O dia da Tomada do Carvalhal de 2025 começou cedo e com chuva. Às 8:30h da manhã, encontrava-me já no centro do Souto da Casa onde os poucos populares aguardavam o desfecho da questão imposta pelo clima: vamos ou não vamos ao Carvalhal? "– Mas a tradição não se pode deixar de cumprir!", ouvia eu aqui e acolá quando os guarda-chuvas começaram a se fechar. A trégua gradativa de água, agora, era inversamente proporcional ao número de indivíduos que começava a dar as caras. Já havia bom número, cerca de 50 pessoas. Foi a presença desta pequena aglomeração que motivou o início de procedimentos protocolares defronte à Junta de Freguesia. Da varanda do primeiro piso, seriam proclamados discursos de abertura, primeiro por Paulo Fernandes, presidente da Câmara Municipal do Fundão, e depois pela presidente da Junta de Freguesia do Souto da Casa, Maria das Dores Ladeira. O grupo de bombos fecharia a solenidade com uma *performance* às pressas, uma vez que a chuva voltava a constringir. Mesmo com o toque de peles molhadas, a caminhada até o Carvalhal estava prestes a começar.

Trata-se de uma caminhada com aproximadamente seis quilômetros serra acima. Enfrentar a sinuosidade do terreno, a sua superfície irregular com pedras soltas e, especialmente hoje, lamacento em muitos trechos, é um desafio cujo triunfo expressa o espírito de resistência legado pela história. Percorrê-lo não é fácil. Fi-lo acompanhado do meu gravador e de um grupo de cerca de 20 pessoas, muitas das quais, ao contrário da minha má preparação a nível de equipamentos (péssima ideia o casaco longo, a mochila carregada e as pesadas botas), contavam com calçados e bastões de caminhada.

Não obstante, mantivemos a marcha minimamente coesa. Na frente do grupo esteve sempre a presidente da Junta que, não raro, lançava ao ar: "– De quem é o Carvalhal?". A resposta em coro ressoava imediatamente.

Caminheiros subindo a montanha do Carvalhal, 05/03/2025.

Imagine o leitor que agora me acompanha na subida. O ar puro que enche os nossos pulmões neste percurso é deveras reconfortante. O cenário pitoresco do vale estendido lá embaixo é ou não é uma recompensa para o cansaço que as pernas reclamam? Isto tudo sem esquecer a ausência de fontes sonoras de natureza urbana. Os passos ritmados dos participantes, as conversas ofegantes e o cantar de pássaros escondidos por entre a mata, será tudo o que poderemos ouvir nas próximas duas horas de deslocação. O curioso é que não haverá tambores. Diferentemente do que elucida a reportagem, o conjunto de bombos já não faz este caminho a pé. Hoje os instrumentos são transportados na carroceria de uma camioneta e os respectivos tocadores conduzidos até o cume da montanha em veículo.

Serão precisamente os bombos que darão a entrada à zona do Carvalhal. Assim que chegados ao topo, os caminheiros juntar-se-ão aos tocadores que, entre cumprimentos e conversas, ajustarão as correias e as cordas de afinação dos tambores antes de se enfileirarem para tocar. Foguetes estourarão no ar e este será o anúncio para o soar do pífaro, ao qual responderão bombos e caixas. A comitiva percorrerá então os últimos cem metros até o Carvalhal, com vozes alternando a bendita pergunta ("– De quem é o carvalhal?") e o coro firme de resposta:

"– É nosso!"

Tocadores do grupo de bombos em preparação no lugar do Carvalhal, 05/03/2025.

Já posso sentir o forte cheiro de assado no ar. Sob a cobertura externa de uma construção de alvenaria chancelada pela Junta de Freguesia, tiras de porco se encontram sobre o fogo de churrasqueiras. No lado de dentro da casa, a lareira aquece os caminheiros do vento que insiste em soprar do lado de fora. Da cozinha, pratos com fêveras são oferecidos aos presentes enquanto estes procuram lugar para sentar nos bancos de madeira acomodados nas mesas onde se encontram dispostos rissóis, enchidos e queijos, pães, vinho, cerveja, refrigerantes e sumos.

Outros participantes chegam ao recinto. Além de novos autarcas, estes ausentes na solenidade de abertura, avisto o Flávio Delgado, pivô do Programa Re'Cri'Arte. Flávio veio ao Carvalhal de propósito para se encontrar comigo. Estendemos sobre uma pequena mesa exterior a merenda que traz e almoçamos.

Às 13 horas sobe o tradicional tiro de foguete no céu. Os bombos põem-se em marcha à volta da casa e da zona adjacente à secadora de castanha. Tocam e cantam "Senhora Maria, Senhora Maria, O teu galo canta e O meu assobia", quadra da Moda do Bombo. São obrigados a dar licença a dois carros da RTP que vêm a caminho com a intenção de aparcar na zona defronte ao pequeno lago. Um tocador dos bombos é convocado para falar à imprensa. Com o conjunto em pausa, ele senta então sobre uma pedra, posicionando o bombo ao seu lado enquanto o cinegrafista ajusta os equipamentos. As câmaras seguirão registrando a dinâmica social que terá por fim o seu fecho com o regresso dos participantes ao centro da vila. Os participantes percorrerão as estreitas vielas, acompanhados dos bombos e de alguns caminheiros que também carregam os simbólicos ramos de castanheiros arrancados na descida da serra. A noite tornar-se-á cada vez mais presente. A celebração da Tomada chega ao fim.

Apesar de ciente das diferenças desta edição comparativamente às da reportagem de 1970 (*e.g.*, a deslocação dos bombos em veículo, a possibilidade de os participantes acederem ao cume da montanha também em transporte próprio, a solenidade de abertura com discursos de agentes políticos no centro da vila ou a ausência de uma banda filarmônica), os atos nucleares revelaram-se bastante próximos aos do texto. Sob a crítica da moderna etnomusicologia, podemos observar como a construção e a manutenção de dinâmicas ditas tradicionais envolvendo manifestações expressivas com música e dança, creditadas pelas comunidades de prática como representativas de suas identidades, são no fundo fruto de atos reiterados ano após ano. Trata-se de um processo retroalimentado, encetado pela ação conjunta de diferentes atores que operam funções distintas mas complementárias. Talvez fosse mais difícil garantir a subsistência desta celebração sem os órgãos autárquicos e respectivos representantes (que contribuem tanto com investimento financeiro como publicitário); sem os eruditos locais interessados pela preservação daquilo que identificam como a memória cultural

do território (organizando colóquios e debates, efetuando "recolhas" de espécimes de música, poesia ou histórias orais, editando-os em artigos e livros temáticos); ou ainda sem a própria comunidade e associações às quais estão vinculados moradores da freguesia (os bombos e o Rancho Folclórico do Souto da Casa, por exemplo). É nesse sentido que, sabendo que tais ações não são de agora, recordo da relativa facilidade que tive para articular gravações da edição de 2025 numa sonorização de um texto de 1970. Este desembaraço é uma provocação à cristalização cujos sustentáculos da tradição tendem a preconizar.

Ora bem, tendo portanto a celebração chegado ao fim, posteriormente gravei uma série de *foleys*. Gravei sons de trabalho agrícola com enxada e foice; do cortar de árvores com machado; do arrancar de ramos; de passos que são audíveis no final do episódio. Ademais, empreguei pelo menos cinco conteúdos provenientes de eventos externos: a banda que se ouve na introdução, eu gravei na abertura da Festa de Santa Luzia, em setembro de 2024; o burburinho da multidão, o chocalhar dos sinos dos animais e os sinos da igreja, são provenientes da concentração que precedeu o arranque da transumância do Festival dos Chocalhos, na cidade do Fundão, em setembro de 2024; a música do baile tem origem em uma animação de rua que registrei no Festival dos Chocalhos, na Freguesia de Alpedrinha, em setembro de 2024; e o registro da Moda do Carvalhal na abertura do episódio foi-me cedido por Albano Soares, integrante do Rancho Folclórico e dos Bombos da Casa do Povo do Souto da Casa, em cuja gravação são os *performers*. A adição desses conteúdos teve a intenção de incrementar uma narrativa pensada para ser escutada.

Acerca da narração, devo admitir que nunca cogitei utilizar a minha voz. Era imperativo alguém com boa capacidade de expressão vocal e, se com raízes fundanenses, sendo conhecedor, portanto, das suas manifestações culturais, melhor. Ademais, sem querer parecer reducionista, eu também almejei captar um pouco da sonoridade que notei subjacente em modos de falar local. Foi nesse sentido que fui apresentado à Elisabete Rito, ex-estudante da Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, licenciada em Teatro, atualmente funcionária da EsTe| Estação Teatral da Beira Interior. Com o apoio d'A Moagem – Cidade do Engenho e das Artes, tivemos acesso a um estúdio, onde discutimos detalhes interpretativos e precedemos ao registro durante uma manhã e uma tarde de sábado em maio de 2025. Avaliando os resultados, regravamos esta ou aquela parte. Enviei-lhe então dias mais tarde uma primeira montagem. Elisabete aprovou. A sua sensibilidade para narrar histórias foi o que verdadeiramente possibilitou trazer à vida pelo som palavras antes confinadas ao arquivo do papel.

***

IV

Manhã de quarta-feira. Organizando anotações para mergulhar no Microsoft Word, opto pela televisão apagada tal e qual esteve a noite inteira. Basta de tarjas jornalísticas morrinhentas. Não fosse a persiana ao ritmo intermitente da ventania, típica do outono junto ao mar, ou o miar engenhoso do Mujica, ávido, na verdade, por um minuto da minha atenção, silencioso estaria este escritório. Ok, meu bom companheiro, o Word poderá esperar. Anda aqui ao colo pois começaremos o dia com um desvio. Hoje queremos música naquela coluna que ladeia o quadro azul (a ti. *A LIBERDADE CONSTROI-SE. TODOS OS DIAS*, recordar-se-á o leitor da introdução do presente texto).

Vamos ao Spotify. Um clique sobre o ícone verde, outro acolá, e pronto, uma biblioteca de discos no ecrã do meu computador. O argumento de não os poder agarrar é péssima desculpa para justificá-los assim, nessa latente azáfama. Confesso que nunca me quis dar ao trabalho: é que vê-los assim, miscelânea de grafismos minimalistas, surrealistas ou retrô, aforismos, épocas, silhuetas e rostos denotando múltiplos humores, talvez torne mais tangível tudo o que me é musicalmente afetivo. Lado a lado, convivendo em harmonia nesse ecossistema digital, estão ídolos, saberes, inspirações, memórias, lugares e pessoas, muitas delas, aliás, que ao toque de um dedo, se tornam presentes pelo som. Um clique... e saudade. Ou esperança, a força para re-imaginarmos o mundo.

O último disco que adicionei traz a figura a preto e branco de um homem calvo vestindo um paletó que conjeturo acinzentado. Ele tem o rosto ligeiramente inclinado à esquerda e, em função do jogo de luz, metade da face direita oculta. São a boca fechada e o olhar sagaz que lhe garantem o ar circunspecto. No topo da capa, FAUSTO, complementado pelas minúsculas "atrás dos tempos vêm tempos". O álbum já paira na biblioteca há alguns dias. Não haverá melhor momento para escutá-lo.

Seleciono "Atrás dos Tempos", a faixa título. "Eu pego na minha viola e canto assim esta vida a correr", trazem os primeiros segundos de reprodução. O registro vocálico, firme mas concomitantemente suave, é magnético. As palavras do cantautor são encarrilhadas sobre o trilho da viola, do acordeão e da bateria. Aumento o volume. Outros instrumentos como o baixo assomam enquanto as palavras vão seguindo viagem pacífica, fluidas sobre o som do conjunto que agora soa todo em conjunto.

Mais um verso. Outro... só mais outro... e acredito ter localizado o cerne do texto. "Quem canta sempre se levanta, calados é que podemos cair" é confirmação perentória: cantando a opressão econômica, classicista ou por forças da autoridade, Fausto não só expõe a indignidade a que são submetidas vidas ordinárias mas, num contraponto ao flagelo consumado, propaga o imperativo de resistência para afiançar a liberdade. A liberdade, eis esta senhora novamente chamada a palco.

Como que através de um túnel imagético que percorro em brevíssimos segundos, o Carvalhal retorna às redes do meu pensamento. Com Fausto, reescuto então o Carvalhal como metáfora de permanência e revocação cíclica de um marco de resistência popular que o Souto da Casa não quer deixar desvanecer. O refrão da canção acrescenta nova camada de sentido: "Que atrás dos tempos vêm tempos, e outros tempos hão-de vir". Sinto o Carvalhal. Ouço os bombos em *performance*, imagino, no tempo para o qual remete a história contada, os habitantes em revolta, bem como o capataz, Sr. António Antunes Aquém, vencido no seu intento usurpador; volto a visualizar o mural recém inaugurado no centro da vila, revivendo por fim a árdua caminhada serra acima para recordar que tudo se repetirá no próximo ano. Enquanto rememoro os meus últimos passos no topo da montanha, noto que a canção começa a esvair-se. A voz de Fausto, agora, já se apagou da minha coluna de som.

Encerro o Spotify para me dirigir à mesa onde abrirei o Microsoft Word para fechar este texto. Vejo que o meu amigo Mujica, já levantado do ninho, mantém o olhar fixo em direção à ventania que não cessa em colocar a persiana em agitado bailado. O vento. O vento que sopra obstinadamente. Com a canção ainda reverberando na pele, eu penso neste vento que sopra. O vento. É por isso inevitável o enlevo: imagino o vento soprando a partir do Carvalhal. Fantasio-o imponderável, majestoso, espalhando, com suas fugazes lufadas cintilantes, notas e palavras do cantautor português. Elas são, na verdade, alentadoras sementes de sonho diante da contumaz aridez de sensibilidades que insiste em pairar pelos nossos espaços pulsantes de vida.

(Mas esse tempo que há-de vir
Não se espera como a noite espera o dia
Nasce da força que transpira
De braços e pernas em harmonia)
- últimos versos de Fausto Bordalo Dias em "Atrás dos Tempos"

A Tomada do Carvalhal.
A memória.
A ação popular coletiva.

A liberdade constrói-se todos os dias.

REFERÊNCIAS

Autor desconhecido. 2016. “Como há 80 anos: *o Carvalhal é Nosso!*.” Pp-35-38 in O Carvalhal é Nosso!, editado pela Junta de Freguesia do Souto da Casa. Fundão: Grafisete Artes Gráficas, Lda.

Branco, José Mário. 1982. *FMI*. Canção editada em formato *single* pela Edisom – Som.

Fausto. 1996. “Atrás dos Tempos”. Canção editada na coletânea em CD *Atrás dos tempos vêm tempos* pela Sony Music Portugal.

as mulheres e a prática dos bombos

uma história a escutar

[...]

"O que as mulheres nos dão é a sabedoria acumulada de ficarem na sombra.

[...]

Estamos nesta vida para alguma coisa. A nossa vida é um fósforo. Tarde ou cedo, a gente tem de riscá-lo. Porque é que a gente está aqui se não for para o riscar?"

(Lídia Jorge, em entrevista ao Jornal Expresso no seguimento da recepção do Prêmio Pessoa 2025)

I

Apontamentos do meu cotidiano pedagógico

Dois questionamentos sobre música, gênero e a invisibilidade das mulheres

Chiara[31] está no sétimo ano escolar. Toca guitarra, piano e agora, há cerca de um ano, também incluiu a bateria nas suas atividades de música. É uma pré-adolescente curiosa, com especial interesse e sensibilidade à música. Nomes de integrantes de bandas, histórias de bastidores envolvendo músicos e canções que descobre em plataformas de *streaming* no *tablet* que carrega com os *headphones* são temas recorrentes das nossas aulas.

Há cerca de quatro semanas, notei-a intrigada antes mesmo de se pôr pronta para tocar. Eu sabia que o tema viria à baila depois de executar o seu estudo. Silenciada a última nota, ouço-a: "– Afinal eu não percebo: por que é que as pessoas não podem gostar da Geni?!". Chiara referia-se à protagonista de Geni e o Zepelim, canção de Chico Buarque[32]. Uma conversa sobre a mulher cantada pelo compositor brasileiro tornou-se inevitável.

Apesar da crueza do léxico, potencialmente desconfortável para ouvidos juvenis, a canção possui densidade conceptual suficiente para uma discussão. Geni, que pode ser interpretada como uma mulher trans vivendo do meretrício de rua numa pequena cidade portuária, surge como alvo do falso moralismo e da hipocrisia de uma sociedade que, ameaçada pelo comandante que aterra num Zepelim gigante, a reverencia por ser a única que a pode salvar, para, em seguida, dissipado o perigo, voltar a rechaçá-la com força total. Figura de forte densidade simbólica, ela condensa a condição do oprimido e do excluído.

É evidente que as minhas palavras foram bastante comedidas. A tónica do diálogo com a jovem recaiu sobre a teia hipócrita que pode tecer comportamentos, ações e relações

[31] Por uma questão de proteção, substituí o verdadeiro nome.

[32] Trata-se de uma adaptação da Ópera dos Mendigos, de John Gray, e da Ópera dos Três Vinténs, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, editada em disco em 1978.

interpessoais dentro de uma mesma comunidade. Tenho consciência de que, para além do heroísmo desfigurado, se Chiara captou outra mensagem, foi a de que o mundo pode ser bastante impiedoso até mesmo com quem age pelo bem comum. Neste jogo, nem todos os pesos são iguais: fatores como a cor da pele, a profissão, a condição econômica ou normas de gênero fazem facilmente pender a balança para um lado.

Semanas mais tarde, um novo questionamento viria iluminar sob outro ângulo a nossa conversa, desta vez o protagonismo das mulheres na prática percussiva. Depois de executar uma canção dos italianos Måneskin que conhecera no Festival Eurovisão da Canção, Chiara assistia à *performance* do quarteto no YouTube. Foi então que a pergunta, tão óbvia quanto profunda, brotou: "– Por que é que em todas as bandas que vemos não há mulheres a tocar?". Suspirei e sorri. Evitando maiores teorizações sobre o sexismo premente no seu mundo de consumo musical, com o mesmo YouTube localizei respostas em referências ao feminino. Assistimos então a mulheres bateristas como Anika Nilles, Luana Dametto, Cindy Blackman Santana e Nandi Bushell. A expressão de Chiara não deixou dúvidas: "Sim! Afinal, as mulheres também arrebentam neste instrumento!".

Não obstante observarmos positivamente a crescente contestação na ocupação de espaços de participação, o desequilíbrio na genderização dos papéis sociais na música está longe de dissipar-se. No mundo da percussão popular em particular, posso corroborá-lo quantitativamente no próprio universo onde desenvolvo atividades didáticas. No ano letivo de 2025/26, dos 38 estudantes que todas as semanas têm aulas particulares de bateria comigo, apenas sete são mulheres (cerca de 18,4%, portanto). Apesar de nunca ter assistido à completa reversão desses números, novas veredas têm vindo a abrir-se no século XXI. Será reconfortante pensar que chegaremos ao dia em que adolescentes como Chiara deixarão de ter uma experiência tão anacrônica na sua jornada musical, ficando o velamento histórico das mulheres relegado a uma reminiscência longínqua das normatividades de gênero que as confinaram à sombra do silêncio.

Tomei estes dois episódios como ponto de partida para o tema que aqui importa. Discutirei a seguir de que maneira o regime de masculinidade associado à prática dos bombos foi registrado na etnografia do século XX e como ele continua a tensionar engajamentos no terreno. Em seguida, trarei à luz experiências de mulheres que hoje reconfiguram essa clivagem determinista.

***

II

"Os bombos são uma prática de homens"

Quem começa a estudar os bombos rapidamente se depara com esta máxima, seja nos discursos de audiências, entusiastas ou tocadores, seja na própria documentação etnográfica da música em Portugal. A associação entre bombos e masculinidade está documentada desde o início do século XX em autores como Alberto Pimentel (1901), Thomaz Borba (1906), Michelangelo Lambertini (1920) e Ernesto Veiga de Oliveira (1966), bem como em produções audiovisuais de Michel Giacometti (2010). Talvez o documento que melhor condense a essência dessa clivagem seja o de Alberto Pimentel que abordo a seguir.

No livro *Espelho de Portuguezes* (1901), conjunto de ensaios sobre costumes e tradições que considerava "tipicamente portuguesas", este autor dedicou um capítulo inteiro aos Zés Pereiras, tecendo especulações sobre a origem e a natureza "primitiva" dos bombos, paralelamente a avaliações sobre a sua qualidade sonora em contraponto ao piano, a cítara, a lira, o violino e a harpa. O regime determinista de masculinidade em textos como este revela algumas linhas de sentido. Observamos a naturalização do masculino relativamente à potência e força física através do emprego de metáforas que aludem a fenômenos da natureza. O vendaval e as trovoadas, por exemplo, são eloquentes imagens do viril e do arrebatador. Depois, é notória a operacionalização contraposta entre o masculino e o feminino, em particular, através dos característicos clichês binários: força, rudeza e autenticidade vinculados ao primeiro; fraqueza, delicadeza e artificialidade ao segundo[33]. Arriscando uma análise mais dilatada, posso localizar ainda na interpretação que Pimentel faz dos homens dos bombos, a condensação de uma ideologia essencialista da evolução humana (que têm no masculino sua matriz *sine qua non* de existência[34]), o que por sua vez explicaria a projeção de uma narrativa androcêntrica de cultura que, se por um lado é celebrativa das suas virtudes, por outro, antevê naquele masculino a medida de originalidade, preciosidade e vitalidade da cultura popular.

[33] O violino, aqui neste contexto, proclamado como "efeminado e esganiçado", é a metáfora imagética construída pela associação de instrumentos da música a uma feminilidade socialmente codificada.

[34] Transcrevo um pequeno trecho: "Zé Preira é como trez golpes de vaqueta, trez rufos de bumbo, trez trovões de zabumba. Que soberba invenção! Mais eloquente, para a historia natural do homem, do que um tratado de anthropologia! Musica para abalar os montes, entre os quaes foi creada; para fazer dançar as cordilheiras; e para abrandar as furias loucas d'esse primitivo Saul, que se chamou mastodonte! A cythara, a lyra, a harpa e até o piano são bujigangas de creança ao pé d'esse retumbante, ressoante e atroante Zé Preira dos arraiaes do norte, que passa por cima de uma banda marcial, e a deixa esmagada. É preciso ter saude e coragem para soffrel o, porque elle é como os vendavaes, que varrem a terra, e como as trovoadas, que limpam os ares: incommóda, mas fortalece e purifica. O violino será a poesia do nosso tempo, effeminada e esganiçada; o Zé Preira é a prosa máscula de homens que não sabiam fazer a barba, nem versos ainda (Pimentel 1901: 37-39).

Com recurso ao filme, também o assunto aparece nas recolhas de Michel Giacometti. No programa "O desafio na sociedade rural" (2010) incluído na série Povo que Canta que a RTP transmitiu em 1972, este etnógrafo captou práticas de desafio em regiões nacionais. No programa "O Desafio na Sociedade Rural" (1972), Giacometti registrou duas formações masculinas em contexto de desafio performativo, os Bombos de Lavacolhos e os Bombos do Souto da Casa. O autor especificava tratar-se de um ritual pelo qual se afirmava "a virilidade dos mais novos, representantes da virilidade colectiva dos homens da sua terra". Martelando obstinadamente a pele dos bombos até rebentar, esses homens repercutem no presente a força de velhos ritos sexuais" (*Ibid*.:67). O etnógrafo chamava atenção também para o canto, sublinhando o que considerava ser a conotação erótica de alguns cânticos da moda "Ao alto".

No terreno, a primeira vez que me apercebi da protuberância dessa clivagem na práxis de intervenientes foi na minha pesquisa doutoral. Trabalhando com conjuntos no Alto Minho, notei como a sentença "os bombos são para homens" sustentava-se na crença em uma natureza biológica, isto é, crença que atribuía aos homens o inato da força, da resistência e da potência para carregar e tocar os instrumentos "como deve de ser", com a "pujança" que os praticantes consideram impreterível em qualquer ação. Atento a comentários das audiências, reparei também que em diversas ocasiões a avaliação da qualidade das prestações instrumentais não raro decorria pela exaltação dos atributos físico-corporais dos executantes. Entre os músicos, especialmente em coletivos com forte espírito competitivo, a *performance* instrumental significava também um espaço de afirmação de masculinidade. Num paralelo com Judith Butler (1988), podemos ponderar esse contexto como um verdadeiro teatro de homens em disputa por prestígio, reconhecimento e autoridade social e musical. Consequência de todo esse arranjo normativo é a restrição da participação à mulher.

Tais práticas e discursos denotam um regime bastante conservador no que toca à corporificação de gênero e às normativas de expressão de sexualidade. Neste enquadramento, ser homem não significa apenas exercer aquilo que à mulher foi socialmente vedado em função de ação biológica cujo controle lhe escapou. Ser homem, aqui, significa e só poderia significar, ser homem cis. É por isto que um homem trans, se ponderado nesses termos, não será um homem autêntico. Estou convencido de que seja esta uma das razões que explique a carência de espaços para a expressão de tais identidades no mundo dos bombos. Observamos, portanto, a vigência de uma axiologia que exalta características "fixas" de nascença e as enquadra em parâmetros culturais de representação de gênero.

Em muitos agrupamentos, o zelo dessa masculinidade revela-se amparada em padrões heteronormativos de expressão afetivo-sexual. Ao que parece com pouca margem para

negociação, ele é amiúde exercitado verbalmente, não raro os praticantes recorrendo ao recurso da anedota, irrisão ou escárnio que, desqualificando modelos "transgressores", cristalizam expectativas à volta de uma imagem, de um conjunto de comportamentos e da qualidade da ação de corpos que tocam instrumentos. Como é óbvio, tais matrizes não se encontram compiladas em nenhuma cartilha oficial. Elas vigoram em atos ordinários que os sujeitos levam a cabo em arenas de interação. À luz de Pierre Bordieu (2012), que entende a masculinidade como uma constante construída por homens diante de outros homens, podemos refutar a falácia do fatalista biológico-natural aventando a virtude disruptiva que toda e qualquer configuração cultural comporta. Se compreendido nesses termos, "os bombos são uma prática de homens" constitui senão o emblema de uma deliberação de cariz fundamentalmente político, com implicações que se estendem não apenas à circunscrição do performar em público, mas à própria percepção que as mulheres podem ter sobre os seus saberes correlatos aos bombos. Um episódio em particular parece-me oportuno para substantivar este último ponto.

"– Mas meu filho, eu não sei nada sobre os bombos!": ausentes da prática, guardiãs da memória

A verdade é que as mulheres sempre estiveram lá. É certo que não com um bombo ou uma caixa nas mãos, mas elas sempre estiveram lá. Muito aprendi sobre esta invisibilização com uma interlocutora em particular. Nunca me esquecerei do modo como, em trabalho de campo para a minha pesquisa doutoral numa freguesia do concelho da Covilhã, os meus interlocutores pareceram bastante determinados em me encaminhar para uma personagem em particular. "– Tens que falar com a Tia Rosa[35]!", respondiam-me, sempre que eu colocava alguma questão mais voltada ao passado dos bombos. Tia Rosa, costureira reformada e já com mais de oitenta anos, tinha na família vários tocadores de bombo e pífaro. Há muito, porém, que eles haviam falecido. Os meus colaboradores estavam me encaminhando para uma depositária de memórias com quem eu nunca antes pudera estabelecer contato.

É sabido que um etnógrafo desconhecido da comunidade que pretende estudar frequentemente desencadeia reações por parte dos seus membros. Aliás, a literatura etnomusicológica oferece inúmeros exemplos de constrangimentos que hoje desempenham um papel pedagógico fundamental na prática etnográfica. O encontro do investigador Paul Berliner e o mestre Mubayiwa Bandambira no Zimbábue, nos anos 1970, durante o estudo da mbira (1993), talvez seja uma das mais marcantes

[35] Alterei o nome da minha interlocutora por uma questão de privacidade.

amostras da valoração que os nossos interlocutores podem ter das suas histórias, dos seus saberes e segredos. *"They give what they like"*[36], resumiu Berliner, numa alusão às formas de proteção regidas pelas fontes do saber. No meu encontro com Tia Rosa, percebi como as próprias clivagens de gênero podem constranger a partilha de conhecimento.

Após a rede de contato que teci naquele terreno ("– Há alguém que quer falar com a Tia Rosa sobre os bombos!", recordo-me de ouvir entre um telefonema e outro dos meus colaboradores), consegui enfim articular uma entrevista. Acompanhada de uma intermediadora, Tia Rosa se dirigiu então até ao café central da vila. A sua chegada marcou o início de uma conversa inesperada. A primeira coisa que ela verbalizou logo após me cumprimentar foi: "– Mas meu filho, eu não sei nada sobre os bombos!". O banho de água fria só não foi mais gelado em função da nossa intermediária, cuja rápida resposta procurou apontar-lhe um caminho: "– Sabes, sabes! Mas e então, e o teu pai?!". Pese embora a conversa ter-se desenrolado fluidamente com a terceira parte, a participação da minha principal interlocutora foi muito comedida. Num próximo regresso ao campo, talvez eu tivesse mais sorte.

A nova incursão decorreu dali a alguns meses. Não obstante ter entrevistado novos agentes, observado atuações, ações de preparação e construção de tambores, sentia que não ter tido a oportunidade de escutar Tia Rosa mantinha lacunas na minha pesquisa. Recorri, assim, a um novo boca a boca ("– O investigador quer falar com a Tia Rosa outra vez"). Desta feita, pude eu mesmo obter pessoalmente o seu assentimento. Dada a dimensão de aldeias como aquela, não seria difícil cruzar em algum momento do dia com os seus moradores. O fato é que Tia Rosa anuiu não sem antes repetir a sentença: "– Mas meu filho, eu não sei nada sobre os bombos!". Sem querer importuná-la, garanti-lhe que aquilo de que se lembrasse significaria muito mais do que eu poderia alguma vez saber.

[36] *"I will long remember the lesson that Bandambira and the members of his village taught me about field research technique and about the nature of knowledge as privileged information. As implied by the Shona proverb, the elders who are the guardians of na oral tradition do not treat their knowledge lightly. Rather, 'they give what they like.' Moreover, they give only the amount of information they believe to be appropriate to the situation and to the persons involved. In my own relationship with Bandambira, for example, he decided that I was worthy of being entrusted with the single piece of information that I sought to collect from him only after six years of studying mbira music, three trips to Africa, and many rigorous tests"* (Berliner 1993:7). Alinhadas com matrizes da crítica pós-colonial, outras abordagens metodológicas buscam hoje atenuar a tendência 'extrativista' de pesquisa porventura presente no processo de construção de conhecimento em música. Assente em discussões daquilo que Jeff Todd Titon (2008) definiria como "epistemologia do trabalho de campo", tais ações tendem não só a incluir na equipe de investigação membros das comunidades, considerando-os efetivos produtores de saber, mas também a refletir sobre o uso e o impacto dos resultados nas suas vidas. Trata-se de um trabalho que requer acima de tudo tempo: tempo para edificar relações, tempo para definir objetivos, tempo para levantar, tratar e interpretar dados, tempo para refletir, disseminar e avaliar o impacto de resultados na comunidade. Na disciplina da etnomusicologia, adjetivos como "aplicada", "colaborativa", "participativa", "dialógica" ou "engajada" (Sardo 2017) têm sido operacionalizados para caracterizar esta clivagem. A discussão teórica sobre casos empíricos é crescente, estando materializada, por exemplo, em volumes como o *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* de Titon & Pettan (2015).

Novamente à mesa do café, a conversa começou devagar. Mas memória puxa memória. E o intercalar do silêncio... o silêncio... belo trabalho, o do silêncio, espécie de compasso de pausa entre a mente que se põe a lembrar e a voz que verbaliza o que se viveu. Aos poucos, a brancura do quadro inicial foi sendo substituída por coloridas pinceladas de rico material etnográfico: referidos repetidamente, agora estavam presentes entre nós os bombos da terra. As festas. As roupas que os participantes vestiam nas festas. As cores. As raparigas e os rapazes, os flertes e as atribuições sociais de cada grupo. Nomes e histórias de lugares, de eventos e tocadores: do pai, por exemplo, tocador de bombo. Do tio, tocador de caixa. Dos amigos do pai. Dos primos do pai, conhecida família de pifareiros. E o nome de todos os integrantes do conjunto numa fotografia tirada nos anos 1930, emoldurada na parede bem ao nosso lado. Sem esquecer de referir os processos de preparação dos bombos (os ensaios, a organização interna e a distribuição de liderança), a ecologia existencial do conjunto (os contratos, os valores de participação e a remuneração financeira pelas atuações), as geografias percorridas e o repertório musical – o som do conjunto, transferido da memória a expressões onomatopaicas. Como desfecho, tive mais uma surpresa: "– Se não se importar de esperar um bocadinho, vou lá a casa buscar as fotografias que tenho do meu pai". Regressando com duas imagens em folha A4, Tia Rosa sublinhou que se tratava das únicas que possuía do pai em *performance*. Autorizou-me a registrá-las com a câmera do telemóvel, perguntando-me em seguida se eu iria pôr aquilo em livro. Como se a minha pesquisa ganhasse novo fôlego, um grande mapa para uma pequena história daqueles bombos fez-se claro como a luz do sol banhando a nossa despedida.

Recordo Paul Berliner sempre que penso neste episódio. Diferentemente, contudo, da experiência desse etnomusicólogo, não consigo identificar por parte de Tia Rosa a intenção deliberada em dissimular dados com o intuito de proteger do alcance do investigador os segredos daquela prática. A frase "– Eu não sei nada sobre os bombos" pode ser compreendida em dois níveis. Em primeiro lugar, como reação à aproximação interessada de um forasteiro, mas não um forasteiro qualquer, um desconhecido vinculado à instituição Universidade (o "centro do saber" da nossa sociedade), historicamente blindada por um muro inacessível a pessoas com histórias como a de Tia Rosa, cuja educação formal, quando muito, encerra-se no primeiro ciclo escolar. Confesso que esta não foi a primeira vez que presenciei interlocutores mais velhos desqualificando os seus conhecimentos em detrimento da sobrevalorização associada à legitimação do sistema acadêmico.

Em segundo lugar, a negação de Tia Rosa relaciona-se com a clivagem de gênero. Na verdade, ao insistir em nada saber sobre os bombos, ela estava se reportando a um conhecimento que se adquire substancialmente no ato de fazer. Como é que

ela poderia possuí-lo se eram os homens que tocavam os bombos? No que concerne a manifestações expressivas da cultura, a si, às amigas e mulheres familiares, estavam reservadas atividades como o artesanato, o costurar, o dançar, o cantar e/ou tocar adufe. Não obstante a experiência de privação prática, o que as memórias de intervenientes como Tia Rosa também revelam é que as mulheres não estavam de maneira alguma alheias às redes relacionais, às dinâmicas comunitárias e às manifestações públicas do patrimônio musical local. A sua ausência das *performances* é antítese de alienação: apesar da clivagem determinista, elas sempre estiveram lá, com olhos e ouvidos abertos aos movimentos da vida social.

***

No século XXI, novas configurações vêm borrando essa clivagem. Refiro-me em especial à reivindicação e à participação de mulheres nos grupos de bombos. Tal circunstância enquadra-se dentro do fenômeno mais amplo de expansão da percussão tradicional desde a década de 1990. Muito contribuiu para tal o nascimento das "Orquestras de Percussão", grupos sediados em zonas metropolitanas como a de Lisboa, das quais a Associação Amigos do Tocá Rufar é um importante expoente. Nesses conjuntos, observamos a utilização de bombos, caixas e timbalões em ações socioeducativa, amiúde direcionadas (mas não limitadas a) populações de crianças e jovens, que denotam: (i) a dilatação de repertórios musicais (para além de peças do cancioneiro popular, estão presentes arranjos e composições percussivas próprias); (ii) a transformação nos modos de transmissão de saberes e aprendizagem (agora com recurso à escrita e direção musical atrelados a formatos convencionais da *Art Music*); (iii) ações de formação efetivadas junto de comunidades para implementar a percussão enquanto recurso de integração social; (iv) um menor abismo na atribuição instrumental em face de condições e identificação de gênero.

No caso de conjuntos de índole "tradicional"[37], apesar de muito mais comedido, há casos desafiadores do sectarismo de gênero. Já nas prospecções da minha pesquisa doutoral, reparei como alguns homens, em vez de as dissuadir, incentivavam as mulheres a entrar de corpo e alma. Outras facetas não por acaso ausentes na práxis dos mais conservadores faziam-se notáveis em conjuntos de natureza inclusivista: a intergeracionalidade, por exemplo, compreendida não tanto como um constrangimento ao vigor performativo, mas como vetor de coesão; ou até mesmo uma maior fluidez no que respeita à heteronormatividade de relações afetivas. Sobre este último ponto, importa, contudo, destacar, ter-me sido bastante claro que os participantes não faziam da homoafetividade uma bandeira, mas viviam-na entre si, o grupo no qual estavam integrados operando e abrigando-lhes, portanto, numa espécie de "casulo protetor" (Giddens 2002).

Conduzirei agora este texto à experiência de mulheres. Se as determinações de masculinidade parecem ter delimitado espaços, restringido acessos e moldado comportamentos sociomusicais, novos agentes contrapõem a história de marginalização cultural. Conhecendo-as, almejo captar as tensões, os desafios e o sentido de emancipação progressista que no século XXI abre novas sendas aos bombos e às caixas.

***

[37] Esta é uma acepção êmica. Trata-se de uma designação que situa a tipologia existencial, musical e de ação de grupos. Grosso modo, operando por oposição às referidas "Orquestras de Percussão", refere a coletivos cujas atividades decorrem sobretudo em ambientes de festas de rua; cujos integrantes aprendem os valores de participação, técnicas e repertórios informalmente nos próprios atos ao vivo; cujos repertórios se atêm a peças rítmicas de um microuniverso aberto, em grande parte, desprovidos de autoria conhecida.

III

Durante o meu trabalho de campo no Fundão, presenciei atividades de pelo menos oito grupos integrados por mulheres. Trata-se de coletivos mistos com um perfil intergeracional: Grupo de Bombos do Rancho Folclórico As Cantarinhas do Telhado, Os Fatelas – Grupo de Bombos, Grupo de Bombos de Alcongosta, Grupo de Bombos dos Três Povos, Grupo de Bombos de Alpedrinha e Grupo de Bombos do Alcaide. Na Freguesia da Maúnça, durante a Mostra de Artes e Sabores, pude observar ainda o Grupo de Bombos do Barco, da freguesia do Barco, concelho vizinho da Covilhã; bem como do Batucando – Orquestra de Percussão, no Festival dos Chocalhos de 2024, em Alpedrinha.

Na realidade, coletivos mistos como esses também estão presentes noutras geografias. No litoral norte do país, encontramos dinâmicas análogas em grupos como os "Os Figueiras na Rua" (ver Wink 2023), de Paredes de Coura; os Águias da Lage, de Vila Real; ou ainda no Grupo de Bombos de Santa Maria de Jazente, no concelho de Amarante, cujas atividades passaram a contemplar um conjunto exclusivamente feminino, As Rosas de Santa Maria de Jazente, desde o início dos anos 2000.

Num outro enquadramento, as mulheres também se encontram a tocar bombos e caixas em coletivos de matriz urbana, cujas ações assentam na pesquisa, interpretação e/ou (re) criação de peças no domínio da música tradicional. À diferença de um agrupamento de bombos propriamente dito, tais coletivos caracterizam-se: (i) por um menor número de executantes (entre três músicos a cerca de uma dezena); (ii) pela interpelação da prática musical como um meio de vida, sobretudo através da rentabilização monetária de atuações (algumas tocadoras dedicando-se a tempo inteiro, outras em modo de complemento ao rendimento que obtêm em outros empregos); (iii) pelo estudo preparatório de repertórios e técnicas interpretativas para as *performances* (algumas tocadoras, inclusive, possuindo experiências de formação musical); (iv) pela composição de novos temas; (v) pelo trabalho de produção, gravação em estúdio, divulgação e venda de produtos da música via meios físicos (CDs, vinis, *fanzines*) ou virtuais (em plataformas de *streaming*, redes sociais ou *websites* pessoais); (vi) pela atuação pedagógica, ofertando, por vias de *workshops*, oficinas temáticas e aulas particulares, a transmissão do seus conhecimentos; (vii) pela performatização regular em diferentes circuitos nacionais e internacionais: em palcos de festivais de *"Folk Music"* e de "Música Tradicional", em feiras de recriação histórica (as "feiras medievais"), em feiras de gastronomia e artesanato, em eventos festivos incluídos por Câmaras Municipais na sua agenda cultural, em associações sem fins lucrativos, em teatros e salas de espetáculo.

No trabalho que realizei, contatei protagonistas de ambos os quadrantes. A seguir, reportar-me-ei às suas vivências de maneira linear, privilegiando, propositalmente, a transcrição das suas palavras para melhor substantivar os sentidos da intervenção que exercem. Recordando linhas de força emergentes nos discursos, podemos situar: (i) a prática da percussão enquanto um meio de trabalho; (ii) a intenção de ocupar, por vias da prática do bombo e da caixa, espaços de participação pública historicamente restritos; (iii) a natureza existencial de conjuntos de bombos, que hoje também exercem a função de veículo de acolhimento, sociabilização e integração de sujeitos externos na vida social local — reveladores, portanto, de significativas esferas de cuidado (Imray Papineau 2024); (iv) o papel das mulheres na revitalização de agrupamentos de bombos; (v) o ímpeto de empoderamento que aciona formas alternativas de expressão da presença da mulher na vida comunitária (Guerra 2023a); (vi) as tensões que emergem do confronto entre uma axiologia sexista da tradição dos bombos, e uma perspetiva conciliadora, contrária às relações de dominância.

O presente trabalho não é exaustivo. Os dados aos quais reportar-me-ei provêm da gentil partilha de experiências vividas (i) pela tocadora de bombo e caixa Rita Melo; (ii) por integrantes de grupos de bombos do Fundão, a bem dizer, do Grupo de Bombos do Rancho Folclórico As Cantarinhas do Telhado e do Grupo de Bombos dos Três Povos.

Rita Melo: o bombo, a caixa e os desafios da mulher no domínio da prática de música tradicional

Rita Melo nasceu em 1990 na cidade do Porto. Residindo na freguesia de Mindelo, concelho de Vila do Conde, possui uma trajetória construída por experiências com a prática da percussão. Ela canta e toca profissionalmente bombo, caixa, adufe, pandeireta, bem como fontes sonoras domésticas (utensílios de cozinha como pratos e talheres e alfaias agrícolas), atividades que desenvolve em paralelo a projetos de ação e intervenção socioartística em contextos comunitários. É licenciada em educação social pela Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, área que, na altura de escrita deste texto, exerce em regime laboral no âmbito do PACD – Plano de Ação para as Comunidades Desfavorecidas, eixo Envelhecimento Ativo e Saudável, acolhido pela Câmara Municipal de Vila do Conde. Atualmente desenvolve atividades como percussionista do grupo Guindilhas e integra a direção da Associação Cultural Buscapólos, entidade onde, dentre outras responsabilidades, gere a sua escola de música.

Rita Melo em atuação com as Çarandas. Imagem facilitada pela tocadora.

Rita Melo envolveu-se com a prática da percussão quando criança. Depois de participar em projetos escolares que recorriam a instrumentos recicláveis, integrou o bloco Per'Curtir, cujas dinâmicas contemplavam a criação e execução de arranjos para instrumentos mormente associados a práticas do Brasil (surdos, caixas, repiques, tamborins, chocalhos e agogôs). O aprofundamento no estudo da percussão portuguesa decorreria a partir do período em que passasse a viver no concelho de Miranda do Douro, em 2011. Na freguesia de Palaçoulo, usufruiria então de aulas de bombo e caixa ministradas por mestres na escola de música da Lérias – Associação Cultural. Residir naquele concelho possibilitar-lhe-ia viver as festas, conhecer expressões de música e dança e tocadoras com quem fundaria grupos para atuar profissionalmente. Os embates enfrentados pelas instrumentistas nesse micromundo da música são também um assunto que emerge nesta fase. Escutemos nas suas próprias palavras:

> A primeira memória que eu tenho dos bombos é de ser um som muito, muito forte, que parece até que se sente no coração! Lembro-me de ser miúda e de me fazer impressão... eu gostava, mas fazia-me impressão! Era tão alto, tão forte, que parecia que abanava o coração por dentro! Lembro-me de ver toda aquela movimentação [nas festas], e aquele ritmo muito alto, muito marcado... lembro-me daquela sensação de ouvirmos lá ao fundo, lá ao fundo, ouve-se o grave, o grave propaga-se... e então ouvir este grave a aproximar-se e aproximar-se cada vez mais, e o ritmo a tornar-se cada vez mais definido... e depois desses grupos passarem, ficar quase como um zumbido no ouvido! E quando fui viver para Miranda do Douro, fui então convidada para integrar um grupo, que eram as Çarandas, para tocar caixa tradicional e bombo. Na altura, fiquei super contente porque, primeiro, era um grupo inteiramente no feminino, era uma coisa rara, aliás, era o único grupo que existia, pelo menos em Miranda do Douro e na zona de Trás-os-Montes, que tocava instrumentos tradicionais como a gaita de fole, a caixa e o bombo, e que cantava em mirandês – a segunda língua oficial de Portugal. E foi assim o primeiro passo para a parte profissional da música. As Çarandas começaram por tocar em Miranda, a fazer festas tradicionais, mas depois começamos a fazer atuações um pouco pelo país todo. Tocamos na Festa do Avante pelo menos em dois anos. Fomos ao estrangeiro: fomos à Irlanda, a Gijon... tivemos muitas experiências. E foi muito interessante porque até eu estar num projeto inteiramente feminino, nunca me tinha questionado sobre essa questão das mulheres tocarem instrumentos tradicionais, eu nunca tinha sentido isso, nunca tinha sentido o que é estar a tocar um instrumento normalmente associado ao homem e sentir a falta das referências no feminino. Eu cheguei a ouvir mesmo "Tu até tocas bem... tu até tocas bem para uma rapariga!" ... comentários principalmente de homens mais velhos daquele território. Isso muitas vezes foi tema de conversa entre nós, dos elementos do grupo: nós queríamos levantar esta bandeira de sermos um grupo no feminino, mas não queríamos ser contratadas somente por sermos um grupo de mulheres! É uma questão complicada!
>
> (entrevista a Rita Melo em 12/10/2025)

Conforme elencado no trecho acima, a clivagem de gênero, em particular, a percepção sobre a ação instrumental da mulher, atravessa o seu trajeto com o bombo e a caixa. Vejamos adiante como ela interpreta a raiz dessa construção cultural, cita situações vividas juntamente às Çarandas e critica discursos sectários ainda em circulação no terreno:

> Eu acho que ainda há muito poucas mulheres a fazer muita coisa, não só na música! Mas no caso da música tradicional, eu acho que tem a ver com essa palavra: com a tradição. E a tradição, que é um tema muito longo, poderíamos estar aqui muitas horas. O que é tradição? Mas a tradição não se reinventa? Sim... reinventa-se. Mas... é óbvio que há uns valentes anos atrás, 40, 50, ou até mais, a mulher tinha um lugar na sociedade muito diferente daquele que tem hoje. E então era normal, ainda que eu não ache que seja aceitável, era normal que, por exemplo, numa festa, se há

alguém que está a se divertir muito a tocar, não vai ser uma mulher, vai ser um homem. As mulheres estariam certamente a fazer outras coisas que as mandavam fazer, o que se acharia que aquilo sim era uma atitude de mulher... porque não podemos negar: a música e o tocar percussão é algo muito físico, muito expansivo... é claro que pode estar a tocar muito direitinho... mas é expressivo, dá nas vistas. E não se queria uma mulher assim, queria-se as mulheres mais recatadas, a cantar, tocar um instrumento com um volume muito menor. Então eu acho que por isso não há muitas referências de mulheres a tocar instrumentos tradicionais e isto acaba por não atrair as mulheres de hoje em dia. Não estou a dizer que é o meu caso mas pode ser uma dessas opções. Outra opção pode ser: eu acho que este mundo da música tradicional tem um pensamento um bocadinho machista e também capacitista das mulheres. E vou voltar agora um pouquinho àquela questão das Çarandas, o nosso grupo: às vezes sentíamos "ai, é tão giro"... nós não queríamos ser giras, nós queríamos que dissessem "Uau, que grande tema, que bem tocado!"... e era "ai, que giro as meninas". E isso eu continuo a sentir enquanto música: "ai que giro, uma menina... vamos trazer uma menina pro grupo ficar mais bonito!". E isso continua a existir, e as vezes as mulheres nos projetos musicais acabam por ter muito menos força para falarem, para sugerirem coisas. E isto acaba por ser também um dos motivos que afasta as mulheres desse gênero de projetos e funções. [...] Chegamos a ouvir algumas vezes, colegas nossos de profissão, imagina, em contexto do pessoal já muito relaxado ao final do dia, já bebeu algumas cervejinhas, e a boca foge-lhes pela verdade: "Epa, vocês soam muito bem.... sabe que no início, um grupo de meninas... é bonito e tal... mas por acaso vocês até tocam bem!". E o 'por acaso' é uma facada no coração! Uma pessoa até podia ficar contente, está a nos elogiar, a dizer que tocamos bem, mas aquele por acaso antes é que estraga tudo! E normalmente isto vem de homens, vem de homens! E este pensamento ainda existe... acho que ainda existe esse tipo de pensamento vir associado à mulher. Por exemplo, o bombo, é um instrumento que, se virmos um homem a tocar, viril... "uau, que força, que virilidade!". E se for uma mulher a fazer exatamente a mesma coisa, a tocar com esta coisa toda, "Ui, meu deus, que bruta, Jesus, não tem jeito nenhum!". Parece que a mulher perde a classe se estiver a tocar com força, não é? Mas depois se não estiver a tocar com força... não tem jeito nenhum, não é? Ou seja: decidam-se! Se calhar o que eles querem dizer é "Olha, mais vale que não toques!"

(entrevista a Rita Melo em 12/10/2025)

Não obstante a persistência de discursos dogmáticos, a minha interlocutora perspectiva o futuro com olhar esperançoso. No excerto adiante, ela elucida casos empíricos que hoje concorrem quer para o combate de clichês de gênero, quer para o empoderamento da mulher. Rita Melo elenca o significado da educação e a importância de criar oportunidades a jovens para promover uma maior equidade na prática da percussão:

Nem contra os homens, nem contra as mulheres que pensam de forma diferente da forma que eu penso. Acho que a solução não é a guerra, é mais procurar os aliados. Em muitas coisas eu gosto de mostrar, se eu acredito nisto, então ok, vou mostrar que consigo fazer, que consigo estar neste lugar, que mereço estar neste lugar, ser boa a tocar este instrumento, e assumir papéis de liderança neste tipo de projeto de música para também demonstrar que eu não estou aqui só porque eu uso uma saia – se bem que os homens também poderiam usar uma saia se eles quisessem! E ainda que eu continue a encontrar colegas de profissão com o discurso do "ai que giro", ou do "por acaso é giro, por acaso soa bem", também tenho encontrado colegas que são o oposto, que são dum apoio e incentivo muito grande e que me tratam como colega músico igual. E é isso que eu almejo: eu ia dizer igualdade, mas acima de tudo, equidade, ou seja, que as mulheres tenham condições para tocar em grupos de bombos, fazer disto a sua profissão ou não fazerem disto a sua profissão, se quiserem tocar um saxofone, uma gaita de fole, um bombo de Lavacolhos que pesa muito, "pá, se podes com o bombo, então toca, tá tudo certo!" E que tenham as condições para o fazer. E eu não quero ser mal interpretada no que vou dizer, mas muitas vezes nesses grupos de bombos, como há muito tempo que são só homens, acaba às vezes por existir um contexto um bocadinho tóxico dentro desses grupos, e nós sabemos que isso existe... [...] estou a falar de não te sentir confortável ali. [...] Então uma mulher chegar e estar ali e ter que lidar com aquilo pode ser um motivo para ela não estar. Eu gostaria que existissem essas condições para que as mulheres pudessem frequentar esses espaços em que a única preocupação é "eu quero tocar isto ou não quero". Eu acho que a música, a educação musical, apesar de estar presente nas escolas, ainda continua a ser muito naquele contexto de, na minha opinião, muito limitadora daquilo que a música pode ser como elemento de formação pessoal. Eu tive a sorte de viver e integrar um projeto que me permitiu ter acesso aos instrumentos percussão; depois, de conhecer grupos profissionais e de continuar constantemente a ser motivada para tocar. Mais tarde, tive a sorte e o privilégio de integrar um grupo feminino que me fez questionar a minha presença enquanto mulher neste mundo da música. Então eu acho que quanto mais projetos existirem para crianças, jovens e adultos, que incentivem meninas e

meninos a tocarem de igual para igual, eu acho que isso pode ajudar a mudar um bocadinho esta mentalidade. Estou a me lembrar de um projeto muito fixe de Almada, do Tiago Araújo que é meu amigo, e é um grupo que tem muito mais meninas do que meninos. E o *power* daquelas meninas é impressionante. Eu lembro-me de estar a falar com o Tiago e ele dizer que este também era um objetivo dele, dar esse sentimento de empoderamento a essas miúdas, de igual pra igual: se queres tocar a caixa tocas, se queres tocar o bombo, se podes com o bombo, toca, bora lá! E chamá-las para elas dirigem o grupo e assim ir combatendo esses clichês que estão relacionados com mulheres em papéis de liderança e papéis de destaque. Acho que isto pode ser uma ótima opção. [...] É mesma coisa a história dos brinquedos: [...] então se para uma miúda sempre lhe deram cozinhas e carrinhos de bebê, nunca lhe deram uma ferramenta para a mão, como é que ela vai almejar ser uma mecânica? Não vai, porque isso é uma coisa de homem. É a mesma coisa com os instrumentos. [E hoje em dia] eu sei que há grupos de bombos só de mulheres, e outros que não são só de mulheres, mas há cada vez mais mulheres a tocar... em grupos mistos, não é?

(entrevista a Rita Melo em 12/10/2025)

Tomemos como ensejo a observação de Rita Melo sobre os grupos de bombos integrados por mulheres, para documentar em seguida as atividades de tocadoras neste quadrante.

As mulheres nos bombos do Fundão: uma história que já podemos escutar

O Grupo de Bombos do Rancho Folclórico As Cantarinhas do Telhado e o Grupo de Bombos dos Três Povos são grupos mistos que atuam em festas. Imaginemos, a partir da leitura de excertos de entrevistas que compilei adiante, que nos encontramos, tocadoras e investigador, numa roda de conversa livre. Através desta polifonia de vozes que se mostram convergentes em inúmeros aspectos da vida social dos bombos, procuro elucidar vivências, convicções e desafios com os quais se deparam.

No discurso das minhas interlocutoras, escutei ser praticamente unânime a constatação do apagamento das mulheres em virtude de determinações que as relegaram ao fatalismo das funções do lar, ao recato público e consequente afastamento dos tambores. Atentemos, primeiramente, a como elas avaliam esta clivagem. Em seguida, em contraponto, perceberemos o impacto das suas ações na criação, revitalização e manutenção desses conjuntos no século XXI. Assim nos conta Maria Acensão:

* Quando eu era pequena, eu admirava muito os Bombos de Lavacolhos. Eu admirava aquilo, porque eram aqueles bombos grandes, aqueles homens a tocar naquelas caixas, e pum e pum e pum... e a gente ficava assim quando os ouvia! E eles, pronto, aqui, não vinham muitas vezes, porque custavam dinheiro, porque não era possível, mas hoje já há mais facilidade, há mais grupos, há mais concorrência. Então, pra mim, quando vinha os de Silvares ou de Lavacolhos, a gente saía tudo pra rua. [...] Por homens... sim, por homens, de uma maneira geral por homens. Porque era a mentalidade das pessoas, para mim era a mentalidade das pessoas, porque a mulher era de casa, não era da rua, não é? Era para as atividades domésticas, não era para as atividades festivas. Então nas festas o que é que elas faziam? Ficavam em casa a fazer o almoço para a família e os homens andavam a tocar! [...] Pronto então depois que me aposentei, comecei a pensar "Epá, agora eu podia, agora já tenho tempo, podia realmente fazer qualquer coisa aqui por essas terras, criando aqui qualquer coisa com música, que tenha música, que tenha canto", porque é isso que eu gosto. Então criei em março de 2005 o rancho folclórico [dos Três Povos]. E depois, passados dois anos, "Epá, e agora? Um grupo de bombos! É tão lindo um grupo de bombos... já não existe os outros há alguns anos... vamos criar um grupo de bombos!". E criei o grupo de bombos, que ainda hoje existe. Hoje pode, então porque não hei de poder? A liberdade é para todos! Hoje os bombos também pertencem às mulheres! No meu grupo são quase mais mulheres do que homens. [...] Nós as mulheres, eu toco as tabuinhas, ela toca a pandeireta, a Fernanda toca bombo, a Ilda toca bombo, a Arminda também toca bombo! Tenho muitas mulheres no meu grupo!

(**Maria Acensão**, 75 anos, tocadora e fundadora dos Bombos dos Três Povos)

* O bombo sempre foi associado ao homem, e então, verem mulheres a tocar, não era bem! Era uma coisa de homens...

(**Sara Campos**, 42 anos, tocadora dos Bombos do Telhado)

* [...] Eu acho que antigamente era... era uma questão cultural, antigamente os homens é que avançaram com estas coisas. Foi bem recente as mulheres começarem a entrar nos bombos... os tais 15 anos [que referi anteriormente]. Eu acho que a malta aqui da serra é muito... muito "macho" [enfatiza ironicamente com a voz]! E nós, na altura, no Alcaide, fomos o primeiro grupo de bombos a ter mulheres, e foi um choque para as pessoas! "Ê, mulheres nos bombos?". E daí outros grupos começaram a imitar. Porque no geral, sim, os grupos de bombos são de homens. Eu acho bem, acho que as coisas têm que evoluir. Porque se não fossem as mulheres, muitos dos bombos já estariam extintos. É verdade, é verdade!

Se não fossem as mulheres a entrar, e a malta nova, os miúdos, se calhar muitos dos grupos já não estavam no ativo.

(**Susana "Xinas"**, 39 anos, tocadora dos Bombos do Telhado)

* Acho que em termos históricos é compreensível que seja uma tradição de homens, começou há muitos anos e começou com os homens. Mas nos dias de hoje, já não faz sentido que este tipo de tradições sejam mantidas só pelos homens, até porque se não elas vão morrer. E o nosso papel na tradição dos bombos foi um bocadinho salvar esta tradição, e eu acredito muito que se não tivessem sido as mulheres a chegarem-se à frente a dizer "nós também sabemos fazer, nós também podemos", talvez grupos de bombos estivessem extintos ou os que existissem não fossem tão brilhantes como o nosso é, o do Telhado, que eu digo com muito orgulho... [um grupo] jovem. E isso vem da luz das mulheres. Não digo que os homens que estão no grupo não são fundamentais, porque eles são... é um grupo extremamente igualitário, não existe este tipo de "eles tocam melhor ou elas tocam melhor", somos melhores quando estamos juntos do que [quando] somos só mulheres ou homens. E nós puxamos muito por eles.

(**Fabíola Figueira**, 34 anos, tocadora dos Bombos do Telhado)

Fabíola Figueira e Marisa Sena, tocadoras dos Bombos do Telhado.

Se em casos de agrupamentos como o dos Três Povos, a inserção de mulheres é parte da sua gênese, em outros, como nos Bombos do Telhado, tratou-se de uma transformação bastante mais recente. Nas palavras de Marisa Sena, tocadora com papel ativo na dinamização do conjunto, compreendemos o seguinte:

* [Na freguesia do Telhado] a maioria era sempre homens... talvez porque a geração mais antiga que a minha era mais para o folclore e não para os bombos. Os bombos sempre foi mais tradição ser associado aos homens. [e hoje] eu faço parte da direção dos bombos. Já tenho o bichinho há muitos anos. Comecei a dançar no rancho com quatro anos, há muitos anos, muitos anos... e depois, com 20 anos, a minha geração acabou por sair, alguns foram para a universidade estudar... e entretanto eu voltei para o grupo do rancho há cerca de 10 anos. [...] Depois o rancho... veio o covid... e ficou [fragilizado]... após o covid, iniciamos então com [este] grupo de bombos, no qual ingressaram muitas mulheres... ou seja, mulheres da minha geração, e conosco vieram as nossas filhas e assim consecutivamente. E agora o nosso grupo é muito mais mulheres do que homens. Porque ao verem, mães e filhas assim no grupo, houve muita gente de fora quis entrar. É o caso da Fabíola, é o caso de outras membros que temos que não são naturais do Telhado, que vêm de outras terras do Fundão, e quiseram entrar no nosso grupo.

(**Marisa Sena**, 41 anos, tocadora dos Bombos do Telhado)

As palavras de Marisa situam a pandemia do Covid-19 em 2020 como momento de transformação dos Bombos do Telhado, conjunto que, segundo os meus interlocutores, pelo menos desde os anos 1980 encontrava-se em atividade. A revitalização contou com as mulheres. Assente numa espécie de corrente informal de mobilização, tocadora convidou tocadora e assim a participação foi consolidada. Este fenômeno revela duas forças de suporte: (i) para além da conjugação de gênero, identificamos que a abertura à intergeracionalidade (em alguns casos por vias familiar) caracteriza o perfil dessas intervenientes; (ii) a extensão do convite a pessoas externas à localidade de origem do conjunto. Conseguimos, assim, observar nos Bombos do Telhado o pendor pela integração comunitária. É nesse sentido que, num paralelo com Imray Papineau (2024), grupos como este constituem significativas esferas de cuidado na vida social. Tão bem elucida esta dimensão o depoimento de Fabíola Figueira:

* Então para contar um pouco da minha história: eu nasci e vivi em Lisboa a minha vida toda, o meu pai é natural daqui, de uma aldeia daqui, do Souto da Casa... e a única ligação que tenho com a terra é de quando eu era criança, vinha para cá e passava cá as férias. Mas eu lembro-me, por exemplo, na altura da páscoa, de festas, sempre que havia bombos, eu ficava com tanta adrenalina que tremia, o meu pai tinha que me acalmar porque eu ficava mesmo extasiada: "Quero ver os bombos, quero ver os bombos!". E o toque do bombo, a vibração do bombo, é único! E no ano passado, quando decidi mudar-me pra cá, a minha vida levou uma grande volta e eu precisava me reconectar com as minhas raízes, tive essa necessidade, e procurei outros sítios para sair de Lisboa. Mas, após o falecimento da minha avó e de eu ter vindo cá, percebi que não fazia sentido ir para mais lado nenhum senão vir para um sítio onde tenho raízes. Então peguei nas minhas coisas e vim pra cá, sou mais feliz do que nunca no interior, e era mesmo o que precisava estar aqui, mais conectada com a natureza. E depois quando vim, começou a surgir esta necessidade "não, mais do que vir viver pra aqui, eu quero me integrar, quero fazer parte desta terra, quero fazer o que eu posso e quero me disponibilizar". Porque é muito difícil fazer uma mudança quando não conhecemos ninguém, eu precisava me disponibilizar para conhecer pessoas e me integrar na comunidade, para deixar de ser uma *outsider*, digamos assim. E os bombos é uma coisa que me estava na cabeça desde o início que vim pra cá... precisava mesmo, mesmo, mesmo tocar bombo... e pronto, conheci as pessoas certas e integrei o grupo... e a primeira vez que toquei bombo, não sei explicar! Até hoje... é uma adrenalina que não consigo explicar.

(**Fabíola Figueira,** 34 anos, tocadora dos Bombos do Telhado)

Em modo de conclusão, gostaria de recordar que, não obstante a abertura de espaços e protagonismo no terreno, continuam sendo patentes tensões que se prendem, por um lado, com o ímpeto de empoderamento das tocadoras e, por outro, com o conservadorismo sexista presente na configuração de grupos terceiros. Este assunto levanta questões sobre o entendimento de um modelo de tradição dos bombos no concelho. As vozes de Fabíola Figueira, dos Bombos do Telhado, e de Maria Acensão, dos Três Povos, são oportunas para captar esse tópico:

* Acho que se sente muito na energia feminina deste grupo que nós não queremos deixar a tradição morrer, apesar de sermos mulheres jovens. E acho que somos inspiradoras quando tocamos. [...] Somos mulheres de garra, mulheres sorridentes, não damos festinhas no bombo, nem pouco mais ou menos! E acho que isso inspira. E fazemos porque gostamos, acima de tudo. E metaforicamente falando, o fato de nós conseguirmos perceber que temos essa força física de conseguir carregar o bombo, tocar o bombo, andar, cantar, dançar e sorrir ao mesmo tempo, e ver a alegria das pessoas quando nos veem, isto dá-nos muita força e empodera-nos muito, eu sinto-me sempre... parece que estamos num show! Pelo menos eu falo por mim, e acho que por outras mulheres que vejo... olhamos muito umas para as outras quando estamos a tocar, e pronto! Sentimo-nos a última batata do pacote! Sentimos que somos mesmo poderosas! [...] Acho que isso nos empodera muito. E se nos formos a pensar, dá-nos muita força nesse sentido: "Poça, somos mulheres do caraças!", passo a expressão. Estamos a dar a garra das nossas avós e das nossas mães, e isso nos alimenta muito e é isso que nos faz querer continuar a manter esta tradição. [...] e então acho que os bombos nos trazem essa autoestima, esse poder.

[Mas] os mais antigos... os que são com a mente um bocadinho mais fechada, talvez não digam nada. Não tem a coragem de vir elogiar, de vir parabenizar. E ainda existem grupos somente masculinos no Fundão, que não deixam entrar mulheres. E também é por isso que nós migramos muito para os bombos do Telhado, porque são muito acolhedores, estão sempre de braços abertos para receber novas pessoas. Foi isto o que me aconteceu.

(**Fabíola Figueira,** 34 anos, tocadora dos Bombos do Telhado)

* Mas... realmente, pronto, eu compreendo que há terras que... opa, não conseguiram dar o passo em frente. Ainda não conseguiram! Mas eu não, eu gosto muito da liberdade, da igualdade entre homens e mulheres. Não quero dizer que somos todos iguais, mas temos que ter todos os mesmos direitos e os mesmos deveres. [...] mas isso, [acho] que é machismo dos homens. [As mulheres] não podem tocar porque eles foram sempre homens, e eles dizem... e, tem fama, e pronto, que são dos primeiros, que são os melhores bombos. Se calhar em espetáculo... não sei se serão, porque eles são poucos. E a maior parte dos bombos deles são grandes. Mas, de fato, [os de Lavacolhos] são os mais antigos e pronto, ganham pela antiguidade. E esses assim não aceitam mulheres. Mas a maior parte dos grupos de bombos aqui do concelho do Fundão já tem mulheres. E eu, desde que criei o rancho, tenho feito aqui atividades.

(**Maria Acensão**, 75 anos, tocadora e fundadora dos Bombos dos Três Povos)

***

IV

Afinal, as mulheres (também) gostam de bombos

por Paula Guerra[38]

A ausência das mulheres em diversas áreas contribuiu largamente para o estabelecimento de uma hegemonia masculina sobre as histórias da cultura popular (Guerra 2025). A invisibilidade das mulheres nos bombos, não deve nem pode ser entendida como um caso isolado, nem tampouco como uma simples consequência de escolhas individuais. Pelo contrário, essa invisibilidade inscreve-se num quadro mais vasto de desigualdades de género referentes às práticas musicais e performativas, em que a presença feminina sempre foi historicamente condicionada por mecanismos sociais de exclusão, de desvalorização e de secundarização (Guerra 2020). Mesmo em contextos em que a participação das mulheres sempre existiu, ela foi frequentemente remetida a lugares menos visíveis, menos legitimados ou consagrados e reconhecidos, contribuindo para a ideia de que, em certos instrumentos, o lugar de destaque está reservado para os homens. Neste sentido, aquilo que cotejámos, com estes depoimentos, é que a desigualdade não se exprime apenas na ausência formal das mulheres, mas também na forma como se distribui a visibilidade, a autoridade e o próprio reconhecimento. Não basta perguntar se as mulheres participaram ou participam nos bombos, ou seja, importa compreender em que condições o fizeram, que lugares ocuparam, que tipo de legitimidade lhes foi concedida e de que modo a sua presença foi ou não inscrita na memória coletiva dessas práticas. Daí a importância deste trabalho, na medida em que procurámos (e encontramos) uma escuta ativa.

Considerando a temática do espaço, podemos ainda discutir as diversas formas pelas quais as esferas pública e privada se intersectam, particularmente no que diz respeito aos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres. Esses papéis são construídos, analisados e interpretados à luz do género, sendo os homens tradicionalmente associados à esfera pública e as mulheres remetidas para a esfera privada (Guerra 2025). No contexto da prática dos bombos, esta divisão ajuda a compreender porque é que, durante tanto tempo, a presença feminina neste universo foi limitada ou secundarizada. Aos homens foi historicamente reconhecida a legitimidade de ocupar o espaço público da *performance*, da festa e da visibilidade comunitária, afirmando-se como protagonistas de práticas musicais e festivas que lhes conferem reconhecimento, prestígio e pertença social. Já as mulheres foram frequentemente associadas ao espaço doméstico, aos papéis de cuidado e às responsabilidades familiares, o que contribuiu para restringir a sua participação em práticas públicas como tocar bombos. Assim, a entrada e a afirmação das mulheres neste campo representam não apenas uma participação musical, mas também uma ocupação simbólica de um espaço que lhes foi, durante muito tempo, socialmente condicionado ou negado (Federici 2019).

Para perspetivarmos fenómenos sociais como as desigualdades de género, torna-se necessário que pensemos sobre os sistemas de práticas sociais que categorizam os homens e as mulheres como diferentes (Berkers & Schaap 2018). Se nos focarmos somente no campo artístico-musical, aferimos que estas desigualdades são tão mais evidentes, aspeto esse que tem sido academicamente enfatizado desde a década de 1980 em países anglo-saxónicos, e mais recentemente no contexto português, contexto esse que é dotado de uma forte ideologia ditatorial de género (Guerra 2022). Logo, torna-se possível verificar que não apenas as mulheres são sub-representadas como artistas no âmago da indústria musical, como também os indivíduos queer e indivíduos de género não-binário (Strong & Cannizzo 2017).

No contexto dos bombos, estas perspetivas permitem compreender que as desigualdades de género não se esgotam apenas na exclusão formal das mulheres, mas inscrevem-se em estruturas sociais mais amplas, hierárquicas e historicamente enraizadas. Tal como o ecofeminismo denuncia diferentes formas de dominação e invisibilidade, também a presença das mulheres nos bombos pode ser pensada a partir dessa lógica crítica, isto é, como uma contestação de ordens simbólicas e sociais que associam os homens ao poder, à visibilidade e à ocupação do espaço público, remetendo as mulheres para posições secundárias ou menos legitimadas (Guerra 2023b). Neste sentido, importa sublinhar, por um lado, uma dimensão empírica, visível nas desigualdades concretas que afetam a participação feminina. Por outro, uma dimensão cultural e simbólica, que sustenta representações hierárquicas do género e naturaliza a associação entre masculinidade, autoridade e protagonismo. Portanto, a entrada das mulheres no universo dos bombos pode ser entendida como uma prática de rutura com essas hierarquias, tornando visível a contestação de um campo tradicionalmente masculinizado e afirmando novas possibilidades de presença, participação e reconhecimento no espaço coletivo.

A questão dos bombos não deve ser lida apenas enquanto prática musical ou festiva, mas também como um espaço de disputa simbólica e social, onde se tornam visíveis relações

[38] Paula Guerra é doutora em sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É Professora no Departamento de Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Investigadora Integrada no Instituto de Sociologia da mesma universidade (IS-UP), onde atualmente coordena o subgrupo Criação Artística, Práticas e Políticas Culturais. Faz parte ainda de outros centros de investigação internacionais: Investigadora Associada do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT); Adjunct Associate Professor do Griffith Centre for Social and Cultural Research (GCSCR); Investigadora Convidada Internacional no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense (PPGS-UFF), no Grupo de Pesquisa História, Cultura e Subjetividade da Universidade Federal do Piauí e Universidade de Brasília (Brasil), no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE) e no Laboratório de Análise de Música e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco (L.A.M.A.). O seu texto segue a grafia do português de Portugal.

de poder, exclusão e reconhecimento (Guerra 2023a; 2023b). A participação das mulheres neste universo evidencia, precisamente, a possibilidade de desafiar fronteiras de género sedimentadas, questionando a ideia de que determinados papéis, instrumentos ou formas de presença pública pertencem naturalmente aos homens. Mais do que uma simples integração feminina num campo já existente, trata-se de um processo de transformação das próprias regras de legitimidade, visibilidade e pertença que estruturam esse universo cultural.

Estes modos de criação, de produção e de ação artística contemporâneos, podem ser entendidos do ponto de vista do artivismo e, concomitantemente como meios alternativos de resistência e de subversão social e artística (Guerra 2022). No surgimento de novas formas de construção identitária no contexto das comunidades e da reconstrução de novos modos e de diferentes códigos a si associada, podem moldar-se inovadoras e excecionais formas de ativismo (Guerra 2019). Efetivamente, no contexto desta pesquisa, podemos compreender que a *performance*, a postura e as produções destas mulheres em relação aos bombos se consubstanciam em tipologias não-institucionais de cidadania e de participação na esfera política, sendo estas sustentadas por dinâmicas artísticas e criativas. Estas práticas artísticas em relação aos bombos, assumem-se como veículos de questionamento que se movem dentro de um campo de dominação masculina (McRobbie 1991).

Richterich (2024) argumenta que o ativismo feminista não se limita a uma postura de resistência ou crítica às estruturas de produção dominantes. Estas práticas de resistência, como é o caso dos bombos, são marcadas por valores feministas diversos, frequentemente interseccionais decoloniais, que visam combater injustiças de género, raça, classe e outras formas de opressão estruturais. Richterich (2024) defende que é igualmente importante reconhecer e aprender com exemplos positivos, onde a criação artístico-musical é utilizada para empoderar comunidades e produzir inovação cívica a partir da base.

A trajetória de Rita Melo permite-nos pensar as mulheres na música não apenas como participantes de uma determinada cena ou tradição, mas antes como agentes capazes de reinscreverem os seus códigos de atuação, hierarquias e formas de legitimação. Assim, o que está em causa no seu percurso não é somente a conquista de um lugar num universo artístico, mas antes a transformação do próprio universo musical a partir de práticas que desafiam as convenções estéticas, sociais e simbólicas que o estruturam.

Através da trajetória de Rita, podemos expor que a presença das mulheres nos bombos deve ser entendida para lá de uma leitura estritamente inclusiva, na medida em que não se trata apenas da entrada de novos sujeitos numa prática tradicionalmente masculina, mas trata-se antes de um processo mais profundo de transformação da própria tradição. Quando mulheres como a Rita passam a ocupar um lugar de visibilidade, elas não estão

simplesmente a aderir a uma forma cultural já estabilizada, pelo contrário, defendemos que elas estão a intervir sobre os seus significados, a questionar os seus limites e a reinscrever os modos como essa prática é socialmente lida, reconhecida e legitimada (Guerra, 2023b). Neste sentido, as mulheres são agentes da sua reconfiguração simbólica e social.

Esta questão é particularmente pertinente porque os bombos, enquanto prática artística e música, foram historicamente associados a valores como a força, a resistência física, a ocupação sonora do espaço público e a afirmação coletiva, atributos esses que foram culturalmente compilados ao masculino. Paralelamente, essa mesma associação contribuiu para naturalizar a ideia de que os bombos eram um domínio masculino, relegando a presença feminina. É precisamente aqui que o seu papel se torna decisivo, dado que, ao entrarem nos bombos, as mulheres não acrescentam apenas novos corpos a uma prática preexistente: alteram os regimes de visibilidade e de legitimidade que historicamente a organizaram. Mulheres como a Rita revelam o processo de masculinização dos bombos e, ao mesmo tempo, abrem essa prática a novas leituras, novos modos de pertença e novas formas de reconhecimento (Guerra 2023b).

Podemos ainda fazer alusão aos contributos de Schindel (2026), na medida em que a autora faz uma análise contemporânea sobre a visibilidade do feminismo, do ativismo e da interseccionalidade nas plataformas digitais e na cultura popular. O ponto de partida da autora é a constatação de que, sob o neoliberalismo, as linguagens da justiça social, do feminismo, do antirracismo e da "wokeness" passaram a circular de forma intensa em ambientes mediáticos e digitais, sendo reconfiguradas por lógicas de visibilidade, mercantilização, branding e autogoverno. Schindel (2026) propõe uma intervenção conceptual ao introduzir a noção de interseccionalidade popular, definida como uma sensibilidade feminista e um discurso que promove um desejo afetivo de interseccionalidade e a compreensão desta como um imperativo de inclusão. A autora sustenta que essa interseccionalidade popular constitui também uma tecnologia neoliberal do eu, ao incitar à *performance* feminista com Outros marginalizados, sendo que tal aspeto pode ser aplicado à temática dos bombos, mas também trajetórias como a de Rita podem ser exemplificativas destes paradigmas.

A presença das mulheres nos bombos permite-nos ler, esta prática, como um lugar privilegiado de observação das desigualdades de género, mas também das possibilidades da sua contestação e transformação. Mais do que revelar uma ausência histórica, importa reconhecer os modos como estas mulheres, ao ocuparem um espaço que lhes foi durante muito tempo limitado, contribuem para reconfigurar simbolicamente uma tradição, deslocando fronteiras de legitimidade, visibilidade e pertença. Assim, os bombos afirmam-se não apenas como expressão artística e cultural, mas também como terreno de disputa social e política, onde se tornam audíveis outras vozes, outras corporalidades e outras formas de participação no espaço público.

REFERÊNCIAS

Berckers, Pauwke & Schaap, Julian. 2018. *Gender inequality in metal music production.* London: Emerald Publishing Limited

Berliner, Paul. 1993. *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe.* Chicago: The University of Chicago Press.

Borba, Thomaz. 1907. "Dansas e Cantos Populares da Nossa Terra." *Ilustração Portuguesa Jornal O Século*, 96:833–838.

Bourdieu, Pierre. 2012. *A dominação masculina.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Butler, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40(4):519–531.

Federici, S. (2019). Social reproduction theory. *Radical philosophy*, 2(4):55–57.

Giacometti, Michel. 2010. "O Desafio na sociedade rural – série o Povo que Canta." In *Michel Giacometti – Filmografia Completa*, vol. 05, 20º programa, edited by Paulo Lima. Vila Verde: Tradisom Produções Culturais, Lda.

Giddens, Anthony. 2002. *Modernidade e identidade.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Guerra, Paula. 2019. "Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±." *Horizontes Antropológicos*, 55:19–49.

Guerra, Paula. 2020. "Um lugar sem lugar... no rock português." In *Outros Tempos*, 17(29):181–204.

Guerra, Paula. 2022. "Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea." *Revista de Antropologia*, 65(2), 197977.

Guerra, Paula. 2023a. "Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir". *MODOS: Revista de História da Arte*, 7(1): 212–249.

Guerra, Paula. 2023b. "Fanzines e (eco)feminismo: além da Fortaleza do Antropoceno e do Faloceno". *Arte & Ensaios,* 29(45):234–261.

Guerra, Paula. 2025. "Artes feministas para alegrar becos tristes: gênero, DIY e outras cenas artísticas no sul global." *Estudos de Sociologia* 30(2):577–596.

Imray Papineau, Élise. 2024. "Activist work is care work: conceptualising resistance in Indonesia and the Philippines through feminist ethics". *Feminist Theory* 26(2):486–506.

Lambertini, Michelangelo. 1920. "Portugal – Musique Populaire." Pp. 2465–2469 in Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire – Première Partie, Histoire de la musique. [4], Espagne, Portugal, edited by Albert Lavignac. Paris: Delagrave.

McRobbie, Angela. 1991. "Settling accounts with subculture: A feminist critique." Pp. 16–34 In Youth Questions (Org.). *Feminism and youth Culture.* London: Palgrave.

Oliveira, Ernesto Veiga de. 2000 [1966]. *Instrumentos musicais populares portugueses.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pimentel, Alberto. 1901. *Espelho de Portuguezes.* Lisboa: Antonio Maria Pereira Livraria Editora.

Richterich, A. (2024). "Data solidarity in feminist technology activism and innovation." *International Journal of Cultural Studies,* 28(3):545–561.

Sardo, Susana. 2017. "Shared Research Practices on and about music: toward decolonizing colonial ethnomusicology." Pp. 217–238 in Making Music, Making Society, edited by Josep Martí and Sara Revilla Gútiez. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Schindel, K. (2026). "The politics of 'including everyone': Popular intersectionality as new feminist sensibility in digital feminism." *European Journal of Cultural Studies*, 1–19.

Strong, Catherine & Cannizzo, Fabian. 2017. "Australian women screen composers: Career barriers and pathways." Research Report. Melbourne: RMIT University.

Titon, Jeff Todd. 2008. "Knowing Fieldwork." Pp. 25–41 in *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by Gregory Barz and Timothy J. Cooley. Oxford: Oxford University Press.

Titon, Jeff Todd & Svanibor Pettan. 2015. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology.* New York: Oxford University Press.

agradecimentos

Câmara Municipal do Fundão, Biblioteca Municipal Eugénio de Andrade, A Moagem – Cidade do Engenho e das Artes, Freguesia de Lavacolhos, Casa do Bombo, Grupo de Bombos do Telhado, Grupo de Bombos de Lavacolhos, Miguel Cardoso, Flávio Delgado, Miguel Rainha, Catarina Correia, Alberto Guedes, Paulo Barbosa, Américo José Barroca Simão, Américo Simão e Patrocínia Simão, Bruno Fonseca, Ricardo Marques, Albano Soares, Alexandra Pimenta e Luciano Machado, Ti Isidro, D. Maria Acensão, Elisabete Rito, Luca Fernandes, Paula Guerra, Lea Hagmann, Raquel Melo, Rita Melo, Marta Ramos, André Teixeira, Ricardo Santos, Pedro Balazeiro, Artur Pinheiro, Clara Araújo, Bárbara Santos e Jorge Castro Ribeiro.

LUCAS WINK (n.1990) é etnomusicólogo, baterista, artista sonoro e professor. Foi aluno de bateria no curso para formação de adultos da Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP – Tom Jobim). Concluiu um Bacharelato em Música, habilitação em bateria, na Escola Superior de Música da Faculdade Integral Cantareira, em São Paulo, em 2012. Concluiu um Mestrado em Música, ramo Musicologia, na Universidade de Aveiro, em 2017. Em dezembro de 2023, recebeu o título de Doutor em Música, ramo Etnomusicologia, tendo desenvolvido uma investigação sobre a prática dos bombos financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal. Nesse contexto, desenvolveu trabalho de terreno nas regiões do Minho, Douro e Covilhã, que rendeu publicações em texto e áudio em revistas nacionais e internacionais, bem como apresentações em eventos científicos realizados em instituições como Universidade de Aveiro, Universidade de Coimbra, Universidade Nova de Lisboa, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Universidade de Évora, Museu Nacional de Etnologia, National Association for Musical Instruments (ANIMUSIC – Portugal), City University of London (Reino Unido), Northumbria University (Reino Unido), University of Sarajevo (Bósnia e Herzegovina), University of Huelva (Espanha), University of Ghana (Gana), Boston University (EUA), University of California Los Angeles (EUA) e outras. O júri de avaliação da sua tese deliberou, por unanimidade, a classificação de "Aprovado", tendo-a considerado merecedora de "mérito e distinção".

Atua como baterista em grupos de música popular. Desenvolve atividade regular com a Orquestra Bamba Social. Gravou o primeiro EP do grupo, lançado em 2016; o álbum "Na Fé", editado em 2020, que rendeu colaborações com artistas como Marcelo D2 e Teresa Cristina (Brasil); o álbum "Mundo Novo", em 2022, financiado pelo Ministério da Cultura de Portugal, e que contou com colaborações de Tiago Nacarato, Nha-Capa (Cabo Verde), Teresa Cristina e Moyses Marques (Brasil); e o álbum editado em 2024 "Bamba Social Revisita Moacyr Luz", homenagem ao compositor de samba carioca.

Ensina bateria em instituições de Vila do Conde e da Póvoa de Varzim, trabalhando com crianças, jovens e adultos. Dá aulas na Escola de Música da Buscapólos Associação Cultural; na Academia de Música do Colégio do Forte; na Maestro's Music School, Performing Arts; no Colégio de Amorim e na Escola de Artes da Vila, onde é coordenador pedagógico da componente vocacional de instrumento no regime oficial de ensino articulado.

Tem iniciado atividades de pesquisa em música, som e escuta como investigador no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, colaborando no subgrupo de investigação Criação Artística, Práticas e Políticas Culturais.

Fruto de um ano de trabalho etnomusicológico no concelho do Fundão, este projeto híbrido cruza texto e som para entrar no universo dos bombos através da escuta, da memória e da experiência. Entre a escrita etnográfica e a criação sonora, reúne cinco textos e cinco episódios áudio que retratam a vitalidade da prática naquele território. Aqui, os bombos surgem não como relíquia imóvel, mas enquanto presença viva atravessada por história, festa, transmissão de saberes, artesania e recentes contestações de clivagem de gênero. Com a colaboração de artistas e investigadores de Portugal e Suíça, foi desenvolvido no âmbito do Programa (Re)Cri'Arte II – Bolsas Artísticas de Longa Duração do Município do Fundão 2024-2025.